PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 36 - ROMA, 6 SETTEMBRE 19[illegible]

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61272 - 63664

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

Le due parti delle "Notti romane" sono tre

Un editore per il Verri?

E' nota l'origine delle *Notti romane* di Alessandro Verri, documento eloquente della conversione del Verri da una accesa francofilia ad un entusiasmo sempre più profondo e convinto per la civiltà di Roma pagana e, più ancora, di quella cristiana.

«Togli Roma — egli scriveva nella prefazione alla *Storia d'Italia* — e siamo considerati poco più dei Greci, cioè gente ingegnosa... ma spogliata di ogni gloria». «Roma è il ricovero di ogni italiano» — aggiungeva — e «il solo mezzo col quale l'Italia ancora si nomina ed ha qualche influenza in Europa».

Ma scriveva anche: «Io mi fiderò sempre più di chi crede alla morale e alla religione che di chi non crede nè all'una nè all'altra, e osserva che la gloria delle nazioni non è stata fabbricata che col formare, colle massime e coi principi religiosi e morali, le teste, in quel modo che conveniva a quel fine, di modo che quella filosofia che distrugge tutto dal suo tavolino non vale gran cosa a formare grandi cittadini e valorosi soldati» (lettera a Pietro Verri, 21 settembre 1799).

E a ribadire questo suo concetto, alla fine della seconda parte delle *Notti* dichiara agli antichi romani: «L'impero vostro nasce da feroci masnadieri; questo incomincia da una benefica umiltà. Il vostro combatte appena è nato, perchè ognuno tenta distruggerlo quasi mostro divoratore; questo è da tutti favorito per la sua benigna utilità. Gli si sottomettono le nazioni senza violenza, ma persuase. Non littori, non verghe, non scuri, non mannaie, ma lealtà, candore, modestia, consiglio fanno chinar la fronte de' potenti senza viltà, e trionfano del cuore. E mentre con fraude, rapine e delitti veggiamo nelle storie essere cresciuti gli imperi, questo per l'unica volta è prodotto fra gli uomini da una benevolenza universale».

E' noto anche che la prima parte fu stampata a Roma nel 1792 da Filippo Neri e, subito dopo, nel '98, a Genova, ancora a Roma, a Milano, a Torino; e che la seconda parte, unita alla prima, venne stampata nel 1804 a Roma, e poi per circa una sessantina di volte un po' dappertutto, in Italia e fuori d'Italia, fino al 1886; quindi, quasi l'oblio perchè dal 1886 bisogna salire addirittura all'edizione Colombo del 1945!

Ma la prima parte, che tocca gli aspetti della civiltà della Roma pagana creatrice della civiltà eroica ma finita poi nella tirannide e quindi nella corruzione e nella dissoluzione e la seconda parte, che illustra gli aspetti della civiltà della Roma cristiana ricreatrice dell'anima del mondo sostituendo alla spada la Croce, lasciano sottintendere un chiarimento e un corollario: tutto dunque è da condannare della prima Roma? nulla è rimasto di vivo e di vivificante nella civiltà moderna? e questa come è a paragone della antica?

E infatti questo è proprio il tema di una terza parte, che però nessuno conosce, e di cui nessuno parla, ma che invece esiste.

Veramente se ne fece cenno in un articolo dello *Spettatore italiano* del 12 ottobre 1817 (a firma G.) con queste parole:

«Noi sappiamo che il cav. Alessandro avea con vasto disegno concepita la terza parte delle *Notti romane*, in cui fingeva d'istruire le romane ombre su tutte le più celebri rivoluzioni, e sulle grandi scoperte che si fecero dal secolo di Augusto in poi. A quest'uopo radunò molti materiali, e li dispose con lucido ordine, e con maestoso stile, come io ho potuto vedere da alcuni squarci, che l'istesso Autore si è compiaciuto leggermi. Questa terza parte è perfetta in ciò che riguarda la invenzione e l'ordine, che sono le due doti principali delle opere istruttive e filosofiche; nulla importa che qualcosa manchi all'elocuzione, cui l'Autore rapito dalla morte non potè rendere sì tersa ed elaborata come quella delle prime due parti...».

E ancora, nello stesso giornale, una lettera di Carlo Pietro Villa (del 23 gennaio 1818) confermava la notizia di G. con questi apprezzamenti:

«Primieramente dovete sapere che tra le opere lasciate dal cavaliere Alessandro non trovasi il terzo tomo delle *Notti romane*, propriamente parlando, ma solo un abbozzo dello stesso.

Lo scritto non è che un primo getto, quantunque in esso, per vero dire, sianvi dei passi d'assai pregio, alcuno dei quali potrebbe sostenere il paragone di quelli che si ammirano nelle due parti pubblicate. Il raccogliere, però, i diversi pezzi dell'opera dai fogli volanti nei quali si trovano, non è già piccola fatica, e quindi alcun tempo manca ancora perchè lo scritto possa diventar veramente leggibile: allor quando ciò seguirà, esso per avventura sarà dato in luce, se i difetti, che non possono andar giammai disgiunti da un lavoro nè riveduto, nè limato dalla diligente penna dell'autore, saranno vinti dalle bellezze, e se sarà trovato meritevole di occupare nella letteraria repubblica un posto non molto lontano da quello, nel quale vennero, per comune consenso dei dotti, collocate le altre opere del Verri».

Ma una mia scolara, la dottoressa Ottavia Noseda Gaschi, per mio incitamento e grazie alla squisita cortesia degli eredi dei Verri, conti Sormani Andreani Verri, ha riscoperto il manoscritto di questa terza parte, anzi, a smentire parzialmente le troppo prudenti dichiarazioni del Villa e a confermare alquanto più quelle del non bene identificato G., ne ha trovati due, uno autografo ed una copia con correzioni.

Si troverà ora un editore che ripubblichi le tre parti unite finalmente insieme, o che almeno pubblichi questa inedita terza?

Vi si leggerebbe — come appunto dicono i due articolisti — un elogio della romanità, e dei monumenti cospicui lasciati in ogni parte del mondo e resistenti ad ogni ingiuria del tempo che «è l'incudine in cui si martella il valore di tali opere di intelletto»; e, a contrasto, la condanna di altre civiltà e di altre nazioni, nonchè delle guerre moderne, e delle scienze «non più arti di pace e strumenti di quieta felicità, ma poste al soccorso di malvagie imprese», e di tutte le forme di vita di quel secolo illuminato di nome e non di fatto.

Condanna, dunque, della civiltà moderna non meno di quella antica, e nuovo additamento dell'unica salvezza nella Chiesa di Cristo, la sola che «ancora sorge regina e riverita e stende lo Impero di pace nelle più remote spiagge della terra»; e «illustra insieme l'italica gente, sostiene la eterna gloria di Roma, è quasi centro benigno di unione e di pace» e non produce che frutti «dolci e salutari senza mescolanza di perturbazioni, siccome quella che sente in tutto del divino e del celeste, siccome cosa più che terrena ed immortale».

Quando il Verri scriveva così, erano gli anni della rivoluzione francese e fu certo un peccato che quelle parole così dense di significato e di ammonimento venissero solo scritte e non anche divulgate.

Come sarebbe un peccato che non si divulgassero nemmeno ora, dato che gli uomini, e quindi gli eventi, si somigliano, purtroppo, così da vicino di generazione in generazione.

A meno che, la voglia di pubblicare queste vecchie eppur attuali meditazioni non venga ad alcun editore, appunto perchè di fronte al male si ama talvolta far finta che non ci sia, si ha a noia sentirne parlare, e si preferisce nascondere il capo, come si dice faccia lo struzzo, illudendosi, col non guardare in faccia il pericolo, di poterlo ignorare.

Alberto Chiari

SOMMARIO

Sugli esami di maturità

Fra i tanti problemi della Scuola, tuttora aperti od insoluti, quello degli «esami di maturità» è uno dei più importanti e vitali, per i suoi due aspetti: di fase conclusiva della preparazione culturale «media», e di presupposto *necessario* per l'accesso agli Studi Universitari; aspetti che devono essere collegati in sistema logico, per evitare le conseguenze dannose di congegnamenti arbitrari.

Per rendere più perspicace la breve disamina, non dispiaccia ai lettori di *Idea*, che siano premesse alcune concezioni fondamentali, ovvie, ma non sempre operanti, rispetto alla funzione della Scuola:

1) noi ripudiamo il criterio che a tutti i giovani, in quanto tali, debbano, indiscriminatamente, venir spalancate le vie d'accesso alle carriere superiori, perchè riteniamo che anche per essi valga la fondamentale necessità etica e sociale, che solo ai migliori sia permesso di accedere ai posti di maggiore responsabilità;

2) riteniamo che per il bene del nostro paese, occorrano non illimitate legioni di laureati, di valore promiscuo, ma delle *élites* di neo-professionisti, capaci di un rendimento maggiore della media attuale; laddove possono essere di estrema utilità, per sè e per tutti, delle rinnovellate schiere di tecnici, di commercianti, di impiegati, di operai e di agricoltori, adeguatamente specializzati;

3) la Scuola, media e superiore, non può adattarsi a divenire, in troppi casi, una semplice fabbrica di spostati, di vittime, di arrivisti, di guastamestieri e di agitatori; sforzandosi invece di essere la palestra, vitale e benefica, in cui i giovani, attraverso fasi e prove successive, vengono selezionati, a seconda delle loro capacità e cognizioni acquisite, istradandosi via via, coll'aiuto complementare di istituti specializzati, verso tutte le carriere, e non solo verso le Facoltà universitarie, che devono essere riservate ai più adatti;

4) la mania di titoli scolastici superiori, malamente acquisiti e standardizzati, porta alla svalutazione dei titoli stessi, alla creazione di nuovi disoccupati, e ad un pietoso abbassamento culturale delle classi cosidette «colte».

•

Ciò posto, pare chiaro che quando i giovani della Scuola media, dopo di aver superate le precedenti eliminatorie, giungono all'«esame di maturità», quest'ultima «prova del fuoco» deve conservare intatte le sue due funzioni indipendenti: di chiusura degli studi secondari, e di viatico per l'Università. Per chi deve fermarsi a quel punto della scala scolastica, completando poi eventualmente la sua preparazione con dei corsi di apprendimento pratico, può bastare un diploma con tanti «sei», il quale testimonia ch'egli ha raggiunto il minimo necessario di cultura generale, e di maturità, che occorre per entrare nei ranghi delle professioni, a cui quel diploma apre l'accesso. Ma quella stessa stereotipa serie di «sei», gli dice anche che non gli è stata riconosciuta la preparazione culturale, o la capacità spirituale, che occorrono per iscriversi con profitto in una facoltà universitaria.

Poichè, fino a quando non si istituiscano esami specifici obbligatori di ammissione per le singole facoltà, e non si sia posto rimedio contro l'azione perturbatrice di certe «Scuole riconosciute», in cui è troppo facile giungere fino al termine del Liceo senz'essere eliminati, l'esame di maturità costituisce l'unico controllo funzionante; e quindi i suoi risultati devono avere valore discriminativo per gli studi superiori.

Il sistema presente, secondo cui un giovane, che ha ottenuto «sei» in tutte le materie, può iscriversi secondo il desiderio o il capriccio, suo o dei suoi famigliari, in qualunque facoltà, è pienamente assurdo; perchè quella uniforme povertà di votazione, prova, al contrario, che egli non appare aggregabile, con speranza di profitto, a nessuna facoltà.

Se l'Università attuale risulta così pletorica di allievi scadenti, e tanti laureati sono votati a rimanere degli spostati, non meno di quelli che non riescono ad uscire dalla morta gora dei «fuori corso» ciò si deve anche, in buona parte, alla iscrizione pressochè in massa nelle varie facoltà di «maturi» con sei, e meno di sei, in tutte le materie, ossia di tanti giovani che, dopo di aver stentato ad uscire dalle scuole medie, sono votati a divenire studenti universitari di scarto: ossia tali da scartare, per il bene loro e della collettività, dalle professioni superiori.

L'esito dell'esame di maturità — fino a quando non fossero istituiti esami di ammissioni alle facoltà — dovrebbe dunque costituire l'elemento condizionante per l'immatricolazione universitaria, concedendo la libera scelta della iscrizione a quei soli giovani che sono stati maturati con una votazione brillante in tutte le materie (ad es. con la media di otto); ed escludendo da tutte le facoltà quelli che non abbiano ottenuta una votazione di sette, come media, in quelle materie che più devono considerarsi presupposte per la facoltà optata. Quando la votazione ottenuta dal candidato sia deficiente, ed egli desideri tuttavia di ottenere l'iscrizione in una facoltà, sarebbe logico concedergli un anno di tempo per presentarsi ad apposite prove integrative per l'ammissione.

•

Una delle alee maggiori che i giovani corrono nell'esame di maturità, e che può essere causa di esiti ingiusti,

Continua a pag. 4.

Luigi Pareti

SIMULACRI E REALTÀ

CERVELLI CON LE SESTE

E' attualmente al lavoro una numerosissima squadra di spigolatori, la quale fruga con avidità degna di miglior causa gli scritti di tutti i secoli per trovar in quelli rimasugli anticlericali, per offrirli poi a dosi regolate al gran pubblico. Codesti antologisti si propongono uno scopo ben chiaro: dimostrare che l'intelligenza e la cultura sono state sempre in irreducibile antagonismo con la Chiesa. Le illazioni di questo calunnioso processo sono convinzioni che vanno deponendosi nella coscienza di chi non ha tempo nè curiosità di rileggersi i testi che gli vengono citati e quindi aderisce senza esame critico al punto di vista verso il quale viene sospinto.

Nel nostro secolo di carta è possibile dar seste al cervello, e cioè impedirgli quei movimenti spontanei che sarebbero in grado di portare non troppo lontano dalla verità.

Gli spigolatori quindi hanno giuoco buono e facile nel far circolare il falso: quel falso che inzeppa tanti scartafacci eruditi e tante gazzette che dànno agli spropositi titoli di apodittici principi.

E il falso nel caso che segnaliamo consiste in questo: rendere agevole il trapasso dall'odio anticlericale al disdegno delle verità religiose, perchè cadano insieme il ministro e la fede. Il discredito sulla Chiesa inevitabilmente si tramuta in odio per Cristo: l'orrore per il sacerdote diventa insofferenza per il culto. Se lapidate il messaggero, il messaggio non giunge più; e la calunnia, così è risaputo, è la perenne lapidatrice di tutto ciò che si muove e sta nella linea della sua traiettoria. Ministro, culto e verità partono sempre insieme, e insieme ammorbano l'aria.

Facciano pure gli antologisti il loro mestiere. Ma sanno essi che vivono di truffa e di contrabbando? Se veramente l'amore della documentazione obiettiva li movesse dovrebbero non farci credere che sotto un rabesco anticlericale ci sia sempre un'apostasia della fede una denuncia di superstizione, un processo di cristianesimo.

Supponiamo che gli infaticabili spigolatori si diano a rovistare le carte di Giuseppe Giusti. Troveranno senza dubbio cadenze e sequenze contro il clero. Ma troveranno altresì qualcosa che essi non oseranno mai inserire nei loro florilegi. Nel caso che volessero smentirci, ecco a pregarli di trascrivere con le altre sentenze del Giusti anche questa: «La fede in Dio, e quella nel proprio simile, per me si dànno la mano, e l'ateo (se può darsi, ahè non lo credo) è di necessità il primo nemico del genere umano, e di sè medesimo». Un commento di questo pensiero ameremmo leggerlo su quei fogli stessi che si gloriano di rispolverare, ad esempio, la lettera del Giusti al Vannucci in cui gli umori del monsummanese sono praticamente torbidi. Ma è vano attendere una pur breve esegesi di quel sentito atto di fede del Giusti. Nemico del proprio simile chi non ha fede in Dio? Ma se è appunto per il bene di questo simile ch'è stata intrapresa quella furibonda lotta religiosa i cui echi sono urli e i cui argomenti sono bestemmie? Fede nel proprio simile e fede in Dio, a mente del Giusti, costituiscono una unica fiamma. Perchè allora volere bruciare con l'amor del proprio simile incenerendola la fede in Dio. E se l'ateo è il nemico del genere umano, come giudicheremo quella rabbia antireligiosa se non funesta della umanità tutta? Del resto la riprova di questa intuizione giustiana la ritroviamo nei fatti. Coloro che tentano di sradicare dal cuore delle masse la fede sono gli stessi che ci spingono ad avventarci l'uno contro l'altro. L'odio di classe è sempre odio contro Dio. Ma c'è di più. Il Giusti non concepisce che un uomo possa essere ateo, e se tale è, è nemico di se stesso. In effetti non bisogna confondere la professione di ateismo con l'ateismo. Molti che in quella professione si esercitano, nel segreto della propria coscienza sentono la voce di Dio, la quale talvolta grida così forte da suscitare con il malessere la bravata del ribelle. Il fiume è sempre tra il mare e la sorgente, e in tutti i suoi erramenti, non può distruggere la linea che congiunge mare e sorgente. Non altrimenti avviene per la cocienza umana, la quale porta la sorgente al mare, e cioè da Dio a Dio.

E se per ipotesi un esemplare teratologico dell'ateismo può trovarsi, ci dice il Giusti che esso è nemico di se stesso. Profonda verità. C'è in ogni ateo una follia che sovverte e spegne il più naturale degli amori: l'amore di se stesso. C'è insomma in ogni ateo un suicida.

Avanti, dunque, spigolatori di cadenze antireligiose: fate appieno l'obbligo vostro. Non mutilate gli scrittori che convitate al vostro banchetto. La cultura di cui vi dite intrattabili difensori esige obiettività e completezza. Giusti va bene, ma tutto Giusti, anche quello che disturba i vostri cervelli in seste. Anche quello che vi denunzia come nemici dell'uomo, perchè nemici di Dio.

Varius

IL PRETESO EPITAFFIO

DI ALESSANDRO ACHILLINI

Di pochi pensatori si può dire che siano stati tanto celebrati in vita e tanto presto dimenticati dopo morte, come del filosofo averroista, il bolognese Alessandro Achillini. Per fortuna Francesco Francia ce ne ha tramandato le sembianze all'età di ventitrè anni, quando da un paio d'anni nel 1484, appena addottorato in filosofia e in medicina, era salito sulla cattedra nello studio bolognese, e da quel momento la sua ascesa, per le doti del suo ingegno, ma anche per il mecenatismo dei Bentivoglio, era stata rapida e gloriosa. E al disegno del Francia corrisponde assai bene la xilografia che si vede sul frontespizio delle *Anatomicae annotationes*, pubblicate postume a Bologna nel 1520, dal fratello Giovanni Filoteo, autore di ben due curiosissimi e noiosissimi poemi nella più bizzarra lingua che sia stata scritta nei primi decenni del Cinquecento.

A questa xilografia sovrasta in gotico il nome del maestro scomparso da otto anni: *Magnus Alexander Achillinus*. Nè si creda che il titolo di «magno» sia dovuto alla pietà fraterna per il ricordo dello scomparso. E' vero che nel 1504, quando Giovanni Filoteo attendeva al suo strambo poema, il *Viridario*, lo aveva già chiamato «luminare divino» del sapere e gloria della sua Felsina. Ma sta di fatto che i colleghi bolognesi della facoltà delle arti e di medicina esprimevano fra di loro, nei riguardi del filosofo, giudizi non dissimili. Così, per esempio, nel *Libro segreto* del Collegio degli artisti e dei medici, ove si annotavano le promozioni al dottorato, le aggregazioni al Collegio e altri avvenimenti interni, e che non era destinato alla pubblicità, sotto la data del 12 gennaio 1506, il priore del Collegio per quel trimestre c'informa che Maestro Alfonso Ispano era presentato all'esame di medicina «dall'eccellentissimo dottore nelle arti e nella medicina e filosofo eminentissimo in tutta Italia M.° Alessandro Achillino»; e il priore per l'ultimo bimestre 1508, sotto la data del 10 novembre, ci fa sapere che lo stesso M.° Alessandro Achillini, «monarca dei filosofi», presentava al dottorato M.° Giustiniano Fantini, e, superato l'esame rigoroso, gli conferiva le insegne del grado.

Ma più straordinario è il necrologio solenne che il priore del terzo trimestre 1512, M.° Federico Gambalunga, scrive per la morte dell'Achillini, avvenuta il 2 agosto di quell'anno. Merita d'essere riferito per intero: «L'egregio dottore delle arti e medicina, M.° Alessandro Achillino, è morto il 2 agosto. O giorno, ahimè, sommamente infausto, non soltanto per Bologna, ma per l'intera umanità; chè questa città e tutti gli uomini di lettere, i cui ingegni a guisa di luna erano illuminati dallo splendore di quell'abbondantissima fonte di luce, han sofferto tale iattura, quale appena Roma per la morte di Cesare o di Cicerone, e perfino quando a Canne si subì sì grave disfatta; tale iattura quale appena soffrì la Grecia per la morte del principe de' filosofi, e Coo per quella del padre della medicina. Egli era invero sì grande, che a tutti era esemplare di vita; sì che non a torto gli occhi di tutti eran rivolti a lui: tutti guardavano a lui, tutti lo ammiravano, tutti, in una parola, lo onoravano e lo veneravano come un dio: un dio, un dio davvero era egli per noi. Per tacere dei suoi costumi, nei quali superava Lelio, — era benefico, socievole, piacevole, ilare con gli amici, mai aspro coi nemici, non faceva male ad alcuno, rendeva ad ognuno il suo, com'è proprio di chi è giusto, mostrava mirabile pietà verso i genitori e gli dèi, favoriva i buoni, redarguiva i cattivi in modo urbano. — che dirò io del sapere, d'un tale uomo che fu un Crisippo nella dialettica, un Aristotele nella filosofia della natura, nella metafisica un Platone, quasi un altro Galeno nella medicina? Insomma, in ogni genere di scienze godè di tanta autorità, che per comune consenso dei dotti fu ritenuto imbattibile in ogni gara dell'ingegno umano; chè in lui fu mirabile vigilanza, mirabile acume, mirabile spirito di ricerca. Studiava giorno e notte, leggeva, disputava, insegnava, e tutto questo con grande dottrina, eloquenza e discernimento, come se la natura stessa avesse parlato per la sua bocca. Fu rapito dalla morte a cinquant'anni compiuti. Ahi, fortuna invidiosa, atroce, incostante, benevola ai non meritevoli! Ahi, morte crudele, non potevi risparmiare lui solo che, se fosse vissuto, avrebbe svelato ai mortali gli arcani di Dio, e avrebbe saputo richiamar gli uomini in vita?

«Il funerale è stato celebrato il 3 agosto, con innumerevole accompagnamento di dottori, di scolari e di popolo. Circondavan la salma donne in lacrime, i parenti e i Collegi dei nostri dottori, i discepoli e tutti gli altri che in lutto lo piangevano come specchio di probità e padre delle lettere. Afflitto infine mostravasi l'aspetto di tutta questa città, la quale sarà sempre fiera d'avere avuto un tanto cittadino, e sempre si dorrà che le sia stato tolto, fin quando essa non sarà distrutta dalle fondamenta.

«La sua sepoltura fu posta nella chiesa di S. Martino in Bologna, ove gli furon cantate le esequie. Che l'anima sua riposi in pace. Così sia».

Oggi, nella chiesa di S. Martino, nessuna traccia di questa tomba. La bella chiesa del resto ha subìto vari restauri e modificazioni sino alla fine del secolo scorso. Molte pietre tombali e iscrizioni sono state collocate nella sagrestia e nell'ampio chiostro. Ma di quella dell'Achillini nessuna traccia. Ne ho fatto ricerca alla Certosa e nel Museo civico: nulla.

Gli storici però hanno avuto cura di conservarcene l'«epitaffio», dettato, a parere degli storici più vicini a noi, dal filosofo stesso:

«Hospes, Achillinum tumulo qui quaeris in isto,
Falleris: ille suo iunctus Aristoteli
Elysium colit, et quas rerum hic discere causas
Vix potuit, plenis nunc videt ipse oculis.
Tu modo, per campos dum nobilis umbra beatos
Errat, dic longum perpetuumque vale».

Su questo preteso «epitaffio» ebbe già a fermare l'attenzione Ernesto Renan nel suo volume *Averroès et l'averroïsme*, un'opera ormai vecchia di quasi un secolo, ma che a suo tempo ebbe il merito di avviare allo studio d'una importante corrente filosofica che dominò il pensiero occidentale dal sec. XIII a tutto il XVI. Trattando dell'Achillini, era parso al Renan che il bolognese nelle sue opere a stampa non avesse dimostrato quella spregiudicatezza che s'attendeva da un averroista, e giudicava che il bolognese si fosse mostrato molto più libero «*dans sa hautaine épitaphe*» in S. Martino. All'opera del Renan hanno largamente attinto gli storici posteriori della filosofia, lavorando di fantasia sulle affermazioni dello storico francese, copiandosi poi spesso uno dopo l'altro, fino all'Abbagnano. Questi in quella sua *Storia della filosofia* (U.T.E.T., 1948, II, p. 70), della quale potrebbe darsi che è un «*pondus plus quam unius equi*», come Ruggero Bacone diceva della *Summa* attribuita ad Alessandro di Hales, osa affermare, copiando dal Moog ed esagerandone il pensiero, che la preoccupazione costante dell'Achillini fu quella di correggere la dottrina aristotelica nel senso dell'insegnamento ecclesiastico, di guisa che l'aristotelismo e l'averroismo sono stati spogliati dei loro caratteri originari in omaggio ad una preoccupazione dogmatica!

Carlo Calcaterra invece (*Alma mater studiorum. L'Università di Bologna nella storia della cultura e della civiltà*. Bologna, Zanichelli, 1948, pp. 162-163), ci dà un profilo ben diverso dell'Achillini: «Loico inesorato, disputatore insonne, egli, pur rendendo omaggio col sentimento al Cristianesimo, "splendente luce da cui è illuminata ogni verità", vide razionalmente un'incompatibilità tra l'indagine filosofica e la religione...». E aggiunge: «A questo desiderio di razionalità in lui, più forte della fede, trasmessagli dai padri, è ispirata la figurazione, con cui, componendosi l'epitaffio pel sepolcro, amò contemplarsi: "Hospes, Achillinum...". Anche sulle soglie della morte, dunque, l'Achillini attestava che l'apice della felicità sarebbe stato per lui il finalmente conoscere le ragioni supreme delle cose, che nella vita aveva appena intraveduto, seguendo le disquisizioni del sommo tra i filosofi, Aristotele».

Quelle dell'Abbagnano son «balle» belle e buone. Ma anche il caro e compianto amico Calcaterra non è riuscito a sganciarsi dalla retorica. Che l'Achillini, come in generale tutti gli averroisti, ritenesse inconciliabile su molti punti il pensiero aristotelico col pensiero cristiano, è vero; ma questo non autorizza ad affermare che il desiderio di razionalità fosse in lui più forte della fede dei padri. Sì, lo so che questo è il parere di molti storici, i quali, per poterlo dimostrare, chi sa che pagherebbero. Ma a dimostrarlo non sono ancora riusciti.

Però c'è l'epitaffio! Ah, l'epitaffio! Questo preteso «epitaffio», è tanto poco un epitaffio, e tanto poco dell'Achillini stesso, che esso è un epigramma satirico, del quale è ben noto l'autore nella persona di quel Giano Vitale, non ignobile umanista, i cui «carmina» si trovano raccolti nelle *Deliciae CC. Italorum poetarum* di Ranuccio Ghero, o meglio di Giano Grutero (*Pars altera*, 1608, p. 1429). Del resto, l'epigramma del Vitale era già stato stampato assai prima, col nome del suo autore, alla fine dell'elogio dell'Achillini, nella seconda edizione degli *Elogia virorum literis illustrium* di Paolo Giovio (Basilea, 1577, p. 112).

Ma sanno i nostri storici della medicina e della filosofia che differenza passa tra un epitaffio e un epigramma?

Bruno Nardi

IL PAPA UMANISTA

FONDATORE DELLA VATICANA

Nicolò V° fu veramente una figura radiosa di Papa, degna di stare accanto alle figure granitiche dei Papi medioevali: Gregorio I°, Gregorio VII e Innocenzo III.

S'egli ebbe un'atteggiamento agnostico di fronte ai tradizionali ideali religiosi e politici del Papato, seppe interpretare i nuovi tempi, cioè le condizioni politiche d'Europa, e dell'Italia in particolare. Poichè combattere di nuovo per gli ideali di teocrazia, ormai tramontati, sarebbe stato un errore madornale. Il sentimento di nazionalità, il bisogno d'indipendenza e di piena sovranità, in contrasto collo spirito internazionale del cattolicesimo, si erano troppo sviluppati nei singoli Stati, perchè questi fossero disposti ad accettare la supremazia della Chiesa romana. I nuovi tempi non consentivano che una politica di moderazione, la sola veramente feconda, e che non avrebbe mai compromesso l'indipendenza della Chiesa.

Il Papato nel '400, pur mantenendo saldo e integro il principio della tradizione e della gerarchia, antiche basi della religione cattolica, doveva avere fini più limitati: la formazione di un forte e sicuro Stato della Chiesa e la difesa degli interessi religiosi di questa.

La funzione mondiale della Chiesa romana doveva continuare; ma doveva ora consistere nel legare tutto l'Orbe cattolico al suo grande centro storico, colla divulgazione, da parte del suo Capo, di tutti i progressi della fede, dei tesori della civiltà romana, della scienza e dell'arte.

Roma, tornata a nuovo splendore, anche cogli stessi abbellimenti edilizi, dopo il lungo travaglio del Medio Evo, doveva affermarsi come potenza umana vivificata e diretta dalla fede, per svolgere un'azione religiosa universale, come l'aveva svolta nell'antichità colle armi e colla luce della sua cultura. Questo fece Nicolò V°.

Il Papato, se voleva continuare la sua gloriosa missione di civiltà, doveva trasformarsi in grande Potenza italiana, come principato temporale ecclesiastico, senza però intromettersi nella vita politica di altro Stato. Egli seguiva la concezione formulata dal grande pensatore Tommaso d'Aquino, che nel *De regimine principum* affermava che la Chiesa, pur avendo il diritto di controllare gli Stati cattolici nella vita spirituale, e cioè «*in his quae ad salutem pertinent*», non doveva intromettersi nelle loro cose temporali.

Fu guidato, nella sua azione, da un intelletto acuto e lungimirante e da una volontà ferma, per l'attuazione di un fine nettamente intravisto, attraverso a strade irte e difficoltose.

Come uomo del Rinascimento, mirò alla creazione dello Stato come opera di arte, intesa non come una costruzione estetica, ma pratica: come frutto di una azione complessa, anche se lenta, di una virtù o potenza personale, che mira dritta allo scopo, visto con sapiente calcolo delle opportunità e delle varie forze ch'erano in giuoco ([1]).

La sua opera, per testimonianza del Manetti ([2]), è da lui stesso riassunta nel famoso discorso che avrebbe tenuto, a sua giustificazione, ai Cardinali riuniti presso il letto di morte, in questi termini: io trovai la santa Romana Chiesa distrutta dalla guerra e oppressa dai debiti: io l'ho riformata e rafforzata in modo da sradicare lo scisma e da farle acquistare molte città e castella. Né l'ho soltanto liberata dai debiti, ma, a sua difesa, ho fatto edificare potenti fortezze come a Gualdo, ad Assisi, a Fabriano, a Civita Castellana, a Narni, ad Orvieto, a Spoleto e a Viterbo; io l'ho circondata di splendidi edifici e delle più belle opere di un'arte ricca di perle e di pietre preziose: l'ho arricchita di libri e tappeti, di stoviglie d'oro e d'argento; di arredi sacri di gran valore. E tutti questi tesori non gli ho accumulati con arti avare, con simonie, con doni; chè anzi mi son sempre mostrato assai generoso nelle costruzioni, nell'acquisto di libri e nel ricompensare i cultori delle scienze. Tutto ciò mi è venuto dalla bontà divina del Creatore e dalla continua pace, di cui godette la Chiesa durante il mio Pontificato».

Questo discorso, col quale sembra ch'Egli voglia magnificare l'opera sua, è veritiero, corrispondente proprio a quello che realmente fece. La satira qualche volta cercò di attaccarlo, come quando sulle iniziali del suo nome N.P.V. gli avversari pretendevano di leggere non *Nicolaus papa quintus*, ma *nihil papa valet*; ciò non ostante, Egli continuò, imperterrito, per la strada che si era tracciato.

Anima romana e aperta ai sogni di ogni grandezza, subì certamente, e moltissimo, l'influenza del Rinascimento e, come tutti gli umanisti, fu preso dall'amore della gloria che procura sulla terra, e presso i posteri, onori e considerazioni: ma soprattutto fu preso dall'amore della gloria eterna, avendo un profondo sentimento religioso. Il fatto che Nicolò V fece decorare dal Beato Angelico la sua stanza da lavoro con figure tolte dalla vita dei Santi, come S. Lorenzo e S. Stefano, dimostra che Egli appartiene al numero degli umanisti cristiani. Non posso quindi aderire alla tesi del Voigt, secondo il quale il movente principale dell'operosità questo Papa sarebbe stata la sete di gloria, che spiegherebbe lo splendore della Corte, le magnifiche costruzioni, la protezione a letterati ed artisti e la sua biblioteca ricca di manoscritti e codici preziosi ([3]).

Sono invece d'accordo col Mollat col ritenere che grandiosissimo titolo di gloria fu per Nicolò V l'avere ridato alla Chiesa un'autorità che aveva precedentemente perduta e l'avere dimostrato che l'unione della fede e della ragione era possibile ([4]). La Chiesa, per opera di lui, riuscì ad avere un nuovo e indiscusso primato come centro ideale, morale e culturale del mondo.

Se chiamò alla sua Corte degli umanisti pagani, e poco ligi quindi alla Chiesa, come il Filelfo, il Poggio, il Valla, l'avversario della sovranità temporale dei Papi, il beffeggiatore dei monaci e l'autore del libro *De voluptate*, fu però ammiratore e studioso di S. Tommaso d'Aquino e di S. Agostino, ed ebbe attorno a sè, specialmente negli ultimi anni, i certosini Nicolò da Cortona e Lorenzo da Mantova, coi quali si tratteneva spesso di cose ultra terrene ([5]).

La fortuna insperata che, in pochi anni, elevò un figlio di modesta origine borghese e un umile maestro di grammatica precettore di casa Albizzi e Strozzi alla più alta dignità ecclesiastica, non lo insuperbì mai, poichè egli si mantenne sempre semplice e affabile con tutti.

Significativo fu il fatto che, al posto dello stemma famigliare, mettesse il simbolo del Principe degli Apostoli, due chiavi incrociate col motto: Il mio cuore è pronto, o Signore.

Alle grandi doti intellettuali: ingegno acuto e pronto, memoria tenacissima, cultura profonda, straordinaria chiaroveggenza politica, Egli unì quelle morali: ardore di fede religiosa, sincera pietà, squisita educazione, liberalità d'animo, che lo induceva a donare e a sacrificare tutto per il bene comu

Continua a pag. 4.

Michele Lupo Gentile

(1) Vissar, *La civiltà d'Italia nel loro sviluppo storico*, Torino, Un. Tip. Ed., 1934, vol. II, a pp. 86 e segg.
(2) Manetti, *Vita Nicolai V*, l. IV, in Muratori, R. I. S. to. III, t. 20, col. 923.
(3) Voigt, *Il Risorgimento dell'antichità classica*, tradotto da Valbusa, vol. II, Firenze, Sansoni, 1890, a p. 60.
(4) G. Mollat, in *Dictionnaire de Théologie catholique*, to. XI, pp. 549-550.
(5) Guiraud, *L'église et les origines de la Renaissance*, Paris, Lecoffre, pp. 312.

QUALCOSA DI NUOVO

NEL "MESTIERE" DELLO STORICO

Indubbiamente oggi si scrivono dei libri di storia diversi da quelli che si scrivevano qualche decennio addietro. L'osservazione è talmente banale che cadrebbe nel ridicolo se non sottintendesse una constatazione assai importante, che il lettore intelligente ha già potuto fare da sè; voglio dire, infatti, che certe correnti di pensiero filosofico agiscono lentamente permeando il terreno e dando col tempo i loro frutti, così che ai nostri giorni c'è ormai un certo modo d'impostare le ricerche, di vedere i problemi storici, d'affrontare e risolvere alcune vecchie questioni, il quale è la conseguenza di un clima culturale promosso da decenni dallo storicismo e valido anche al di fuori della particolare accettazione di quella dottrina. Tutto ciò è segno di maturità ed indice dei grandi progressi compiuti forse inavvertitamente nel corso di febbrili discussioni e nel continuo ripensamento delle premesse metodologiche; chiunque oggi s'accinga a studiare la storia parte già più scaltrito e ben preparato perchè respira un'atmosfera più salubre di quella di un tempo; vi è un tal senso della problematica e tale conoscenza di indirizzi storiografici che soltanto i *rudes* non riescono ad esserne beneficamente impregnati e quasi direi che soltanto per volontario accecamento è ancor possibile mettersi al lavoro nei modi e secondo le forme che un tempo erano usuali. Forse il pericolo sta proprio nell'eccesso di questo affinamento critico pregiudiziale, che finisce alle volte col tarpare le ali od imporre qualche schematismo; il contatto con la dura ricerca, il vaglio delle «teorie» sul banco di prova della realtà concreta permetterà d'acquistare l'esatto senso del limite e scioglierà lo studioso da quegli impacci ideologici che ancora lo possono irretire.

Queste considerazioni generali sgorgano dalla lettura di vari volumi scritti da «giovani» (neppur io sono vecchio, ma riconosco che, dopo la mia, vi è una generazione di storici valorosi e ferrati); in queste opere vengono spesso ripresi argomenti già affrontati più volte, e non certo da ignoti, e nondimeno le conclusioni a cui giungono i nuovi autori sono innovatrici ed originali, tali da suscitare la più grata sorpresa e la maggiore ammirazione. Si prenda, ad esempio, la storia del comune di Milano: quanti illustri studiosi si erano già cimentati su questo tema, che per varie ragioni facilmente intuibili aveva sempre attratto l'interesse e dato luogo a pubblicazioni, ricerche, note, ecc.? Vien fatto di pensare che nulla di nuovo si potesse aggiungere, eccetto che qualche sensazionale scoperta archivistica capovolgesse tutte le nostre conoscenze o distruggesse quanto era stato costruito finora. Invece niente di tutto questo, ma un riesame del materiale documentario già conosciuto ha permesso di ascoltare voci finora trascurate e di volger l'occhio sopra zone a torto trascurate dai predecessori; ne è venuta fuori una ricostruzione di tutta la società milanese precomunale che si differenzia profondamente dai *cliché* correnti, ma che appare molto più corrispondente alla realtà in quanto soltanto in questo modo resta spiegata la genesi del comune e ripercorsa nelle sue fasi la complessa vicenda economica e sociale che ha portato alla costituzione del nuovo organismo politico cittadino (Cinzio Violante, *La società milanese nell'età precomunale*, Bari, Laterza, 1953, p. 307; Istituto italiano per gli studi storici, n. 4).

Si potrebbe a primo aspetto osservare che, in un volume di questo argomento, la prima parte soffochi la seconda (165 pagine contro 75), che in sostanza è la più attinente al tema, e cioè: *La società milanese all'epoca di Ariberto*; invece si deve riconoscere dopo un'attenta lettura che soltanto cercando così lontano le premesse (il persistere del commercio fluviale; i mercati curtensi e cittadini; i negoziatori di professione, i monetari, gli artigiani; l'evoluzione dell'economia agraria, i vari tipi di contratto; la formazione di nuovi ceti cittadini, la ripresa economica e sociale, l'aumento dei prezzi; il sorgere della feudalità ecclesiastica, l'ascesa dei servi e delle classi sociali inferiori, i nuovi fermenti di vita nel ceto medio, ecc.) è possibile rendersi conto del fenomeno che ebbe le sue più note e clamorose manifestazioni nel secolo XI ma che è collegato senza soluzione di continuità con le vicende longobarde, franche, feudali, e via di seguito. In queste pagine così ricche di erudizione, e nelle quali i fatti della storia milanese non sono mai visti avulsi da quelli di altre località ed istituti italiani e transalpini, ricorrono temi che avevano formato la delizia degli storici seguaci di altre scuole e correnti, ma con quale differenza di tono e di tocco vengono affrontati gli stessi argomenti! Niente sociologismo della peggior specie, nien

Continua a pag. 8.

Paolo Brezzi

RICORDO DI ARMANDO VENÉ

Ricorre un anno dalla morte di Armando Vené, nato il 9 marzo 1887 e improvvisamente tolto agli studi, alla fervida attività a favore delle arti, all'affetto della famiglia e degli amici, alla coraggiosa pratica cristiana che animava tutta la Sua vita.

Era a trascorrere la Sua breve vacanza ad Alleghe in provincia di Trento, dove ogni mattina si accompagnava con l'amico Padre Capocetti cui serviva la Messa nella chiesetta del paese, tornandosene poi in albergo sempre conversando con quello spirito alacre e quel gusto leggermente ironico al quale, da buon carrarese (anzi, «carrarino» come usava dire scherzando) non sapeva rinunciare. Quel giorno dei primi di settembre, la morte lo colse d'improvviso sulla soglia dell'albergo dov'era giunto un po' affannato per un brusco acquazzone che l'aveva spinto a fare di corsa il breve tratto.

Un Soprintendente ai monumenti o alle opere d'arte non si apprezza in tutto il Suo valore se non gli si vive accanto; di fronte alla troppo facile critica del pubblico che ignora spesso il lavoro d'un così delicato e complesso ufficio (e che talvolta è pronto a profittare della propria ignoranza per fare a meno delle stesse funzioni del Soprintendente), chi ha avuto la tenacia, la forza d'animo, ma soprattutto la grande passione per proseguire il duro lavoro che dall'Ispettorato ai monumenti e alle opere d'arte conduce, attraverso la Direzione, alla carica di Soprintendente, può sembrare, nel migliore dei casi, un illuso o, nel peggiore, un ingombrante e burocratico funzionario gettato attraverso la vita cosiddetta «moderna» per intralciare o ritardare il cammino del cosiddetto «progresso».

Armando Vené, che apparteneva alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti fin dal 1914, dopo aver combattuto nell'altra guerra con tutto il calore del suo temperamento esuberante ma volitivo e tenace, percorse i vari gradi dell'amministrazione reggendo difficili soprintendenze: tra il 1923 e il 1928 quella degli Abruzzi e Molise, poi a Venezia, Verona e Mantova, quindi, nel 1935, nella Campania, nel 1939 in Emilia, fino a quando fu nominato a Firenze dove, tra innumerevoli difficoltà, in piena guerra e subito dopo, non si adoperava soltanto per la tutela dei monumenti ma partecipava direttamente alle drammatiche vicende che avevano gettato questa intangibile roccaforte dell'arte e della cultura alla mercè dei combattimenti, in prima linea della dolorosa passione italiana.

Di questa Sua attività organizzativa che giovò a salvare, con le opere d'arte, tante vite umane nella umanissima Firenze, è stato già scritto con giustificata ammirazione.

A me sia permesso, ripensando alla Sua figura che sembrava sorta, tra noi, per durare tanto a lungo, di ricordarlo nel periodo in cui gli fui più vicino, quello abruzzese, attraverso il quale ebbi modo di apprezzarne le singolari doti di uomo e di tecnico unite in una delle personalità più ricche e significative che mi sia dato di rammentare: e vorrei che attraverso queste brevi note di immediata e diretta esperienza potesse sorgere una più intima e comprensiva considerazione non solo della Sua figura, che non teme smentite, ma dell'opera di quanti si dedicano con appassionato disinteresse alla tutela e all'amorosa valorizzazione dei nostri tesori artistici.

Arrivare alla città dell'Aquila in pieno inverno, quando si affonda nella neve fin quasi al ginocchio e arrivarci a ventiquattro o venticinque anni come ispettore dei monumenti e delle opere d'arte è un fatto assai più complesso di quel che non si immagini a prima vista. Si è destinati lassù, nella splendida ma lontana città imperiale e alla necessaria modestia del vivere, sull'inizio di una lunga carriera, si contrappone subito l'enorme estensione del territorio da tutelare.

Quali, allora, i mezzi per dominare la situazione, elencare le opere d'arte di importante interesse, sorvegliare i restauri, impedire l'esodo delle sculture medioevali in legno, delle tavole trecentesche, delle oreficerie del Rinascimento? Oltre le normali linee ferroviarie e qualche corriera di montagna, al «tempo di Vené», (come si diceva con Lui, più tardi, scherzando), si possedeva un veicolo favoloso che, non soltanto nel mio ricordo, ma nella memoria di tutti coloro che in Abruzzo appartenevano alla soprintendenza e anche nei contadini che ci vedevano passare o giungere inaspettati, resterà memorabile e quasi simbolico, come un «carro di Tespi» della soprintendenza: era l'automobile «Citroen» del mio superiore ed amico con la quale, tra sbuffi dispettosi di benzina, e precipitose discese, si percorreva l'immensa regione affidata alle nostre cure; le missioni si compivano spesso a pieno carico: al volante c'era Lui, sempre ilare e fervido, nella indomabile resistenza fisica, poi l'ispettore, poi ancora l'architetto dalla barba grigiastra, svolazzante come una bandiera oltre gli angusti sportelli, e infine un custode con gli strumenti di lavoro: un caro uomo dal cuore d'oro che nei brevi riposi andava in cerca d'una fisarmonica per «scacciare i pensieri» (e non soltanto i suoi, ma quelli di tutta la compagnia).

Questa vita realmente avventurosa, ma condotta dalla ferma e chiara intelligenza del nostro Soprintendente, aveva ridato fiducia a chi collaborava con Lui anche in paesi lontani dalla città dell'Aquila: a Campobasso, a Chieti, ad Atri, a Sulmona, quando si giungeva, per merito di Armando Vené, il nostro gruppetto rappresentava qualche cosa: ed era commovente vedere come il nostro capo, accanto ai restauri, alla cura dei piccoli musei, alla ricognizione di opere d'arte a così grandi distanze, sapesse aggiungere la partecipazione attivissima alla vita stessa del paese con le sue cerimonie, ma anche le sue necessità impellenti di luce elettrica, di acqua, di edilizia: sicchè, nella sede della Soprintendenza di Aquila (oggi per merito del Chierici trasferita nel restaurato castello dove hanno sede le maggiori iniziative artistiche e culturali della città), era una processione di gente che aveva finito col considerare Armando Vené come un grande e cordiale amico le cui attribuzioni e autorità si pensava potessero essere illimitate.

Care, indimenticabili giornate abruzzesi che fornirebbero pagine da romanzo! In esse campeggia l'immagine dell'amico scomparso, pronto al frizzo come al gesto impegnativo: mai secondo nelle iniziative coraggiose, instancabile e dovunque presente. Per chi era da poco uscito dall'Università, il grande campo sperimentale che si spalancava ai suoi occhi aveva insieme il fascino della scoperta e l'incognita dell'avventura: in ambedue i casi Armando Vené ci era accanto come un fratello maggiore: in Lui, preoccupato del «fare» e nato con l'istinto della realizzazione nell'animo, non v'era ombra di gelosia di mestiere nè rincrescimento per il poco tempo che il lavoro concedeva ai suoi studi personali.

Pronto a gioire con noi del saggio critico che nasceva dai sopraluoghi e dallo stesso esercizio di elencazione delle opere d'arte, ci stimolava a valorizzare quei primi anni di esperienza offrendo generosamente anche le proprie intuizioni che, attraverso una pratica così lunga e approfondita, avrebbero potuto costituire il nucleo prezioso di quell'opera riassuntiva che egli, pur sorridendo, rimandava ai tardi anni, quando sarebbe «andato in pensione».

Di ciò che egli ha raggiunto nei restauri dei monumenti dell'Abruzzo, di Mantova, nel ripristino e nella tutela di quelli della Campania fanno fede, oltre alle sue ampie, nitide, precise relazioni sul «Bollettino d'arte» (spesso corredate da eleganti e perfetti disegni architettonici che gli avevano dato giusta rinomanza) anche i vivi ricordi di coloro che lo videro all'opera o collaborarono con lui.

Nel periodo fiorentino, dopo la guerra, alla gioia di poter soprintendere al recupero dell'oro antico nelle porte del «Bel San Giovanni» sulle quali tenne importanti conferenze anche all'estero, nell'ansia di ricostruire gli edifici distrutti, Armando Vené si impegnò a fondo nella dibattuta questione del Ponte Santa Trinita di cui scrupolosamente curava il recupero studiando i disegni cinquecenteschi e spingendo il Suo appassionato amore per l'insigne monumento massacrato, fino a ritrovare nelle cave «del Porraccio» lo stesso marmo usato da Bartolomeo Ammannati.

E siccome Egli era uomo d'azione e abituato a difendere un'idea con la bravura dimostrata nella lontana guerra del 1915-1918 nel «tenere le posizioni», la Sua fervida e calda operosità trovava talvolta contrasti: ma gli stessi avversari dovevano riconoscergli la spontanea lealtà nel combattere e il grande amore all'arte che lo animava in ogni circostanza. Destino di quanti affrontano un simile lavoro per tutta la vita è forse quello di scomparire nella varietà delle opere di tutela e di restauro: ma è anche quello di rivivere proprio in quelle opere per la tecnica, lo studio, il coraggio e l'amore, in chiunque, con animo imparziale ne considera la recuperata bellezza.

Valerio Mariani

Firenze - L'Arno e ponte Santa Trinita prima della guerra

● Il Comitato esecutivo del «Premio Villa d'Este», sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione bandisce il concorso al «Prix de Montparnasse», dedicato, per l'anno 1953, alla scultura. Tale «Prix», in reciprocità del «Premio Villa d'Este» attribuito in Francia, viene offerto dalla Città di Parigi ad uno scultore italiano che operi nella tradizione della civiltà latina.

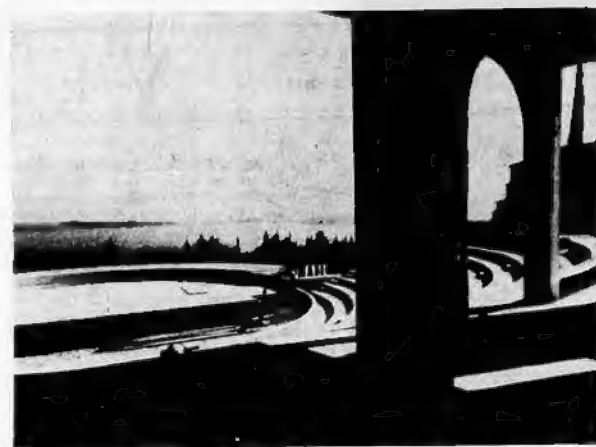
Al «Prix de Montparnasse» possono concorrere solamente cittadini italiani.

Il concorrente dovrà documentare la propria attività artistica mediante l'illustrazione — con fotografie ed eventualmente con qualche disegno (non più di 15 fotografie e tre disegni) — di opere eseguite. Tali documenti ed il *curriculum vitae* del concorrente dovranno pervenire alla Segreteria del «Premio Villa d'Este» non oltre il 15 settembre p. v.

Il «Prix» consiste nel gratuito soggiorno a Parigi per la durata di un mese, nel rimborso delle spese di viaggio e nella somma di lire venticinquemila.

L'assegnazione del «Prix Montparnasse» è affidata al definitivo ed inappellabile giudizio di una Commissione costituita dal Presidente del Comitato esecutivo del «Premio Villa d'Este» e dai seguenti membri: Gino Bacchetti, Renato Brozzi, Pericle Fazzini, Alberto Gerardi, Emilio Greco, René Vieillefond e Umberto Marvardi segretario del «Premio Villa d'Este».

I documenti di coloro che intendono partecipare al concorso del «Prix de Montparnasse», nonchè eventuali richieste di chiarimenti, dovranno essere indirizzati alla Segreteria del Comitato esecutivo del «Premio Villa d'Este» in via Cernaia 1, Roma.

● In estate ad Anversa, a Gand, a Liegi; a Bruxelles nell'autunno prossimo Luigi Bartolini terrà una mostra di 102 acqueforti originali scelte fra le mille circa del Catalogo di C. A. Petrucci. L'esposizione avrà luogo su iniziativa dell'Ambasciata italiana a Bruxelles, con la partecipazione degli addetti culturali del Belgio e dell'Italia e sotto gli auspici della Direzione generale delle Belle Arti.

Gardone - Il Teatro del Vittoriale, finalmente compiuto con i soli mezzi dell'istituzione, contemporaneamente ad un Museo Dannunziano che documenta la vita e l'opera del Poeta

Scolpire e modellare

Modellare e scolpire sono due processi opposti che, pure nello stesso artista, offrono espressioni diverse: con l'uno si costruisce, con l'altro si demolisce, si scava per arrivare all'opera d'arte.

Ma è bene dire che la vera scultura non si ottiene con la stecca modellando, ma con lo scalpello che permette di realizzare opere d'arte con più efficacia costruttiva, la quale acquista sapore veramente scultoreo poichè non si pone materia su materia, ma si toglie materia dalla materia che non ammette sovrapposizioni, scoprendo — in profondo — particolari sensibilità.

La modellazione, invece, offre maggior campo ad uno studio — quasi diremmo — più comodo, più riflessivo, e il lavoro può essere corretto a piacimento: riveduto a più riprese e, quindi, meno deciso, e dà all'opera d'arte un carattere qualvolta pittorico e, forse, qualche incertezza dovuta alla facilità della materia da plasmare, per cui il soggetto — spesso — viene studiato più del necessario, e privato — quindi — di quella verginale espressione di forma e di contenuto che sono fattori insostituibili perchè il lavoro non vada stanco e tormentato.

Modellare e scolpire una figura dal vero è un semplice studio scolastico: non bisogna illudersi di avere creato un'opera d'arte la quale, invece, è la trasfigurazione — se non si vuole usare la parola deformazione — di una realtà sia concreta che astratta in cui l'artista esprime il suo sentire in forme e contenuto che appartengono — e soltanto — al suo mondo poetico.

Molti modellano credendo di fare scultura, e modellano per la facilità che offre la materia: cioè la creta. Ma tale facilità ha permesso una infinità di prodotti che non possono — in verità — essere definiti opere d'arte scultorea: sovente strani e indefinibili prodotti dovuti al caso che presenta la malleabilità della materia che si offre — diremo quasi da sè — a qualsiasi modulazione.

Scultura e modellazione sono due parole cui spetta un inconfondibile contenuto. Sia pure con mezzi differenti ed opposti, cioè: sia modellando che scolpendo, oppure costruendo o scavando, l'artista concretizza visioni che fermentano nel suo spirito creativo, ottenendo risultati che non possono dirsi uguali.

Modellare e scolpire sono due processi antitetici, che dànno all'opera d'arte sapore e spirito diversi.

Lo scalpello offre sensibilità costruttive che non possono dare la stecca o il pollice che modella: il battere dello scalpello sulla materia da piegare alla visione dell'artista offre un più sicuro e preciso senso scultoreo che — mentre affronta più estese difficoltà tecniche — comunica una potenza e forza espressive che vanno al di là di quanto può dare la creta, cioè la modellazione o il bronzo, — quando questo è il risultato di quella — che è sempre la conseguenza di uno studio e di una sovrapposizione di materia su materia, invogliando a mutamenti che sono correzioni prive — non di rado — di un immediato entusiasmo equilibrato, che è proprietà dello scalpello in mano sicura. Ma — eccezionalmente — si può far arte scultorea anche modellando con la creta o altra materia malleabile, quando la mano maestra dell'artista sa infondere alla materia stessa una particolare potenza di forza costruttiva che nel bronzo — ottenuto per calco — o nella terracotta acquista alto valore scultoreo.

Se ciò è chiaro, allora possiamo dire che ai nostri giorni la vera scultura non abbonda, come lo dimostrano anche le grandi rassegne d'arte contemporanee con le loro innumerevoli opere in gesso od in bronzo.

Una ben precisa chiarificazione nell'arte scultorea è importante, anche perchè la modellazione — per la facilità dei sui mezzi — si presta più volentieri alla formazione di un dilettantismo numeroso che pretende di entrare nel sacro tempio dell'arte, quando, spesso, non vi si è installato con fanatica baldanza osannata.

E da qui deriva tutta quella numerosa schiera di «artisti» fra la cui massa — enormemente spaventosa — i veri vanno confusi, ignorati, spesso, volutamente perchè sopraffatti dai più svelti e furbi cui fa vana eco certa critica — non tutta per fortuna — compiacente.

E allora qui si affaccia alla mente un problema da risolvere quanto mai difficile ed urgente che assume carattere squisitamente morale e sociale, il quale merita il più attento esame perchè l'arte possa essere soltanto fertile campo di coloro che ne posseggono le innate virtù.

Qualcuno forse ancora si attarda — sia nel campo della critica che nella realizzazione di opere d'arte — a credere che la vera arte scultorea figurativa sia costituita dalla riproduzione — se anche con la compiacenza di una placida approssimazione — del corpo umano visto nella sua costruzione anatomica, nella sua forma tradizionalmente gradita al pubblico comune e nel suo contenuto evidentemente espressivo.

Il problema dell'arte è stato sempre un immenso travaglio spirituale che ha egregiamente impegnato e tormentato i più appassionati cultori, e non può essere mai posto e risolto con la imposizione di formule o canoni: esso è un problema che si dilungherà indefinitamente nel tempo, e va risolto personalmente da ciascun artista nella sfera delle sue sensibilità.

L'arte, in ciascun essere dotato, è la trasfigurazione di una realtà o di un fantasma estetico liricamente esaltati nello slancio poetico di una visione, e non è mai la imitazione fredda e calcolata del mondo che ci appare: ogni nuova espressione non può essere respinta sol perchè non risponde a tradizionali schemi, ma — invece — deve essere attentamente e serenamente esaminata con profonda competenza prima di esprimere un qualsiasi giudizio.

La ricerca di masse sia pure equilibrate, ispirate da modello vivente, deve venir considerata come uno studio puramente accademico, ma assolutamente necessario quale base essenziale per raggiungere valide espressioni artistiche. Studio compositivo ed attenta costruzione dei vari elementi che vi concorrono — fluido ritmo di linee, ampi piani e particolari che da essi balzano — hanno da essere un linguaggio comune cui fanno parte intrinseca musicalità di volumi e dettagli con vuoti e pieni armonicamente distribuiti. La mancanza di tali nozioni — che sono cultura acquisita per un esercizio appassionato — pericolosamente si riflette in coloro che tale studio hanno respinto, così da far pensare ad un inutile divagar nel campo delle arti figurative che prende nome da stravaganti forme dilettantesche.

Il passato in arte deve essere venerato, ma non imitato, nè visto con sospetto: ogni tempo ha la sua arte. Ma gli antichi bisogna pur studiarli, sentirli: sono cognizioni che necessita acquisire e vanno giunte a quelle anzidette, puramente accademiche, con le quali queste concorrono a preziosa for-

Continua a pag. 8.

Salvatore Li Rosi

ALONSO - CONTE
DE STEFANO - GILARDINI

VETRINETTA

MISCELLANEA - ORTESE
SCHMID - SCHMIDT

ANNA MARIA ORTESE, *Il mare non bagna Napoli.* **Torino, Einaudi.**

Una decina d'anni fa l'allora giovanissima Ortese entrò, padrino Massimo Bontempelli, nella repubblica letteraria con un libro notevole (anzi fu salutato come una rivelazione): *Angelici dolori.*

Ora si è fermata a Napoli. E ha scritto questo libro ispirato dalla vita tumultuosa, luminosa e pittoresca della grande città partenopea. Una scrittura fitta con respiri d'autentica poesia.

Il volume fa parte della Collezione «I gettoni», diretta da Elio Vittorini. Che così ha presentato questo volume: «Un giorno apparve sul *Mondo,* due anni or sono, uno scritto su Napoli che fece impressione a molti. Io allora mi misi in testa che chi ne era l'autrice poteva darci un libro napoletano che mordesse più a fondo anche dell'impeto dei migliori lirici meridionali: Napoli rappresenta qualcosa di comune a tutti gli uomini: un lacero sfarzo ch'è nella possibilità di tutti, una scarmigliata dignità ch'è un aspetto della natura umana e una cadenza della sua storia».

Malgrado il verismo un po' stereotipato di certe pagine, questo libro dell'Ortese è interessante: suggestivo molto umano. (Ma a qualche napoletano non è piaciuto...).

C. M.

•

RICCARDO GILARDINI, *Marte ha il vestito rosso.* **Milano, Ceschina.**

L'autore è già noto per numerose pubblicazioni di novelle e racconti: questo è il suo primo tentativo nel campo del romanzo.

Ricca trama di eventi che trova la propria unità nel raccordo con il problema che più interessa il Gilardini: dimostrare, cioè, quali possono essere le reazioni prodotte da una guerra nell'animo di un giovane che vi ha partecipato. La dimostrazione non procede per lunghi scandagli psicologici, ma attraverso la rappresentazione di fatti esterni. l'uno all'altro collegati; fatti esterni, però, spiegabili solo se riportati alle loro cause.

Il lettore quindi da solo può fare il suo esame dei personaggi e valutarli nella loro vita attuale. Lo sfondo è pessimistico, ma solo per chi si fermi al fatto, a volte brutale e fin troppo realistico; risalendo invece all'uomo che l'ha prodotto, si nota, da parte dell'A., non più quel senso di distacco e di amarezza di fronte alla vita, che poteva, per primo, averci colpito; ci rendiamo invece conto che l'A. ama la vita, ma sa amarla non per quel che di sogno e di irrealtà essa ci può dare, ma proprio per il senso di pienezza che è implicito nelle sue gioie e nei suoi dolori.

Quindi, bandita ogni frase ricercata o preziosa, e di contro assoluta schiettezza e sincerità nell'esposizione.

I. MELLI

•

LIVIA DE STEFANO, *La vigna di uve nere.* **Milano, Mondadori.**

Questo romanzo d'un'esordiente (ma la schedina biografica accenna a una precedente esperienza poetica dell'autrice: e il lettore ne rintraccia di pagina in pagina i segni nella cura dell'aggettivo o del verbo qualche volta persino preziosa). questo romanzo, dicevamo, è già una prova matura e soddisfacente. Ambientata in una Sicilia favolosa e lontana, la storia di Casimiro Badalamenti acquista, per la commossa partecipazione della scrittrice, una sua risonanza più vasta che la leva dalle pastoie del folclore e del bozzetto regionalistico per restituircela in chiave umana e, possibilmente, universale. Condotta con una voluta e sorvegliata lentezza, tutta la vicenda si muove intorno al personaggio di Casimiro ch'è figura insolita e vigorosa, e si sente che la narratrice va accumulando un'aria di fatalità e di tragedia che dovrà alla fine scoppiare (il congegno da tragedia greca, di cui parla la presentazione). Ma l'incesto fra Nicola e Rosaria è improvvisamente preparato di riflesso, e quando ci aspettavamo che tutto precipitasse nella lezione del fatto, l'autrice ce ne sottrae con pagine di squisita fattura lirica che rallentano e raggelano l'azione. Quell'aria di aspettazione ritorna nelle pagine della festa al paese (e ci veniva a mente, per una curiosa analogia, quella mirabile sequenza di *Cielo sulla palude*, con la fiera e la scoperta del mare da parte dell'adolescente protagonista), e poi esplode, finalmente, alla fine quando Rosaria è costretta dal padre, per salvare l'onore della famiglia, a finire suicida sotto il treno, e tutto allora ruota tragicamente e convulsamente intorno a quel corpo maciullato.

Meglio dunque converrà al lettore godersi il romanzo senza l'invadenza del fatto: la prima parte, ad esempio, ch'è la più felice, la più fusa ed armonica, coi due personaggi di Concetta e di Casimiro che sembrano studiarsi, nella loro schermaglia che confonde amore e interesse, e sono di una rara penetrazione. Oppure le pagine di Nicola bambino (la cui ostinata resistenza al padre sembrerà dopo troppo narrativamente immotivata, come l'oscillante atteggiamento di Casimiro fra una crudeltà inumana e una troppo facile connivenza): o ancora, come abbiamo accennato, le pagine sulla festa del paese, con quei giovanotti che vogliono farsi amico Nicola, e le tre americane, e il ballo sulla piazza; e l'arrivo degli emigrati arricchiti, e i primi malesseri di Rosaria. Sono i risultati più raggiunti dalla Di Stefano, e la conferma d'un nome nuovo che può validamente aggiungersi alla nostra giovane narrativa insolitamente ricca, in questa stagione, di sorprese e di fermenti.

MICHELE PRISCO

•

B. SANCHEZ ALONSO, *Fuentes de la historia española e hispano-americana,* **tercera edición corregida y puesta al dia, vol. 3, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.**

Accanto alle opere di informazione bibliografica della letteratura spagnola, merita segnalazione di rilievo non minore questa, sulla storia spagnola e ispano-americana, meritamente giunta ora alla sua terza edizione. Il Sánchez Alonso, molto noto nel campo di tale genere di studi (almeno di un'altra sua opera va fatto qui cenno, quella *Historia de la historiografia española,* che, apparsa in tre volumi, dal 1944 al 1950, ha offerto ai cultori della storia di Spagna una guida indispensabile e insostituibile per la visione e la valutazione degli avvenimeti iberici dall'epoca classica alla fine del Settecento), ha pazientemente ripreso in esame il lavoro fatto in precedenza, sviluppando, dai due volumi della seconda edizione, il materiale bibliografico, con un aggiornamento scrupoloso e, nei limiti concessi a un lavoro di questo genere, completo.

Si pensi, per fare un esempio, all'arricchimento delle voci sugli *Estudios y catálogos de fuentes* sulla storia visigotica, voci passate dal precedente numero di quattro a quello ora triplicato di dodici; si rilevi ancora, per rimandare il lettore a un'altra particolarità, il rifacimento che alle voci 58 e 59 delle *Historias generales* il Sánchez Alonso ha fatto delle informazioni bibliografiche sui notissimi lavori del Menéndez Pidal nei riguardi delle più antiche «Cronache Generali» di Spagna, e sulla critica di altri ispirata al essi.

Il lettore italiano troverà anche in quest'opera numerosi suggerimenti per le tante interferenze storiche fra Italia e Spagna.

G. C. ROSSI

•

***Miscelânea de filologia, literatura e história cultural à memória de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919).* Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 2 voll.**

Ispirata al recente centenario della nascita del primo grande filologo romanista portoghese il Coelho questa raccolta di studi in suo onore rappresenta una delle opere più interessanti e più feconde fra le ormai molte che si debbono al benemerito «Centro de Estudos Filológicos» lisbonese. Hanno collaborato ad essa alcune decine di studiosi di tutto il mondo, opportunamente scelti fra quelli più competenti, o comunque più interessati, a recare un contributo, di sintesi o di analisi, nel campo degli studi romanzi in genere e di quello degli studi iberici in specie: dai tedeschi Gamillscheg, Wagner e Rohlfs agli americani Malkiel e Williams, dal francese Marouzeau al finlandese Väänänen, dagli spagnoli García de Diego e Tovar ai rumeni Lambrino e Buescu: senza naturalmente poterci dilungare qui a segnalare la lunga serie dei portoghesi, che si svolge dalle personalità più anziane o più in vista (Cidade, Paiva Boléo) ai giovani più promettenti (Cintra, Chorao de Carvalho), ai quali andrebbero aggiunti almeno alcuni dei brasiliani, da Silva Neto a Nascentes.

Alla raccolta l'Italia ha recato il proprio contributo con due studi di Giacomo Devoto, *La Famiglia di kneôm,* e di Clemente Merlo, *Correzioni e aggiunte al «Romanisches etymologisches Woerterbuch» di Wilhelm Meyer-Lubke:* una dotta dissertazione, la prima, sul concetto della coppia verbale «udire-ascoltare» nelle lingue indoeuropee, una non meno dotta contribuzione, la seconda, dal punto di vista del lessico italiano, al famoso Vocabolario Etimologico Romanzo del grande studioso tedesco.

L'iniziativa di questa raccolta dà occasione di rilevare con piacere che anche il Portogallo, per richiamare l'attenzione sui suoi maggiori studiosi — molto spesso pressochè ignoti alla cultura degli altri paesi —, fa ormai appello a metodi di collaborazione ampia e variata che non teme il confronto con quella già da tempo in uso altrove.

G. C. ROSSI

AL DIRETTORE

Signor Direttore,

Nel n. 29 del 19 luglio 1955 dell'«Idea settimanale di cultura» da lei diretto, certo O. S. si illuse d'aver recensito il mio libro «L'Orlando Furioso nelle sue fonti»; e riuscì invece solo a non contenuto sfogo di certo suo livore; livore che gli germoglia dal mal composto fegato: O. S. infatti soffre di mal di fegato all'ultimo stadio, come alla fine della risposta dimostrerò.

Sappia pertanto O. S.:

1) io non sono nè fazioso, nè clericale, nè anticlericale. Nell'aver dichiarato quali erano i problemi che l'età agitava e nell'aver indicato come tentò di risolverli, non credo d'aver commesso tal peccato mortale da essere mandato in imbeccato pestello. E se la storia che ho citata, ha sapore anticlericale non mia è la colpa; è di qualche altro: su cui incomincio a menar botte da orbi il fazioso anticlericale Dante Alighieri; quel fazioso anticlericale Dante Alighieri le cui ossa il cardinale Del Poggetto, con arguzia di vero Umanista, voleva esumare e a galloria ardere in pubblico rogo; per edificazione degli Umanisti, per terrore di chi «innamorato della trascendenza quanto dell'immanenza» non camminasse sulle orme della più intransigente morale cattolica;

2) il Medio-Evo fu età barbara: fu l'età della gente empia d'essere abbietta, che non portava certo in seno germi umanistici. Chè se tale il Medio Evo non fu lo dimostri O. S. Le prove che finora si addussero in contrario lasciano con troppo più che un palmo di naso;

3) umanesimo cristiano e cattolico non è mai esistito; come non sono mai esistiti papi umanisti. Quei critici cui pur senza dirlo O. S. si richiama, quei critici non compresero essi la Storia. Ma spostare e alterare i termini, potenziare ed esaltare come civile il M. E., insegnare che di umanesimi esistano staia, garantire di marca umanistica le sentenze dei teologi, dei monaci e dei pusilli mira ad oscurare la gloria dell'unico vero Umanesimo, quale storicamente fu ed io ho delineato: mira a farlo «di cartello». Ma tutto ciò anche significa seminare nelle menti la confusione, l'errore, l'anarchia; significa disorientare gli uomini.

4) alla Contro-Riforma mosse violenta, nel timore di peggio, la gerarchia ecclesiastica, per ricondurre le pecore scapestrate all'ovile: imbizzarrita la gerarchia ecclesiastica che «uscito il secolo fuor dei minori» stesse per «levar l'incomodo» ai suoi tutori»;

5) io non ho omesso nè taciuto nulla: ma chi tace o ignora è proprio O. S. Giacchè su quanto m'incolpa d'aver con puerile malizia sorvolato ho espresso invece chiaramente e a lungo il mio pensiero. Si legga — se crede — O. S. l'articolo «Antiumanesimo» che ho pubblicato nel n. 1 dell'anno V, I. semestre 1951, della rivista «La Sorgente»; articolo nel quale ho incluso pure l'Umanista Silvio Antoniano, che ridusse alla pazzia Torquato Tasso. Sono dunque leale e sincero; e quanto ho scritto e scrivo firmo sempre: cognome e nome per esteso;

6) se ripeto con monotonia cose trite e ritrite non mia anche questa volta è la colpa. La colpa ricade sui vari O. S. che ripetendo ab immemorabili sempre le stesse e identiche cose pur troppo trite e ritrite costringono chi l'indagine conduce da sè, colla propria mente, a ricantar loro sempre le stesse e identiche cose. Cambino. Cambieremo;

7) se O. S. non capisce come la prima parte del mio libro si innesti colla seconda; se ironico o non ironico sia l'Orlando Furioso; se non abbia io avviata la critica sull'Umanesimo per nuove vie: infine; se il mio libro sembra ad O. S. tediosissimo, noosissimo ecc. ecc. tutto ciò mi lascia indifferente;

8) sappia O. S. — quasi avessi avuto prescienza del consiglio che mi largisce senza esserne stato richiesto — sappia che già da tempo mi son dato allo studio di altri pensatori; del Vico e del Mazzini; e sappia anche che mi sto rileggendo il Croce. Ma lo sfido a indovinare perchè;

9) ho detto all'inizio che O. S. soffre di mal di fegato; ecco la ragione: si macera O. S. che non corra più la bella età quando la Santa Inquisizione ammanniva roghi ai pensatori. Perchè se ancora quel felice tempo corresse mi avrebbe fatto già mandare nel numero dei più, a tener compagnia agli altri pensatori; pensatori che papi e frati Umanisti, in omaggio all'Umanesimo, mandarono a mangiar capponi gratis all'al di là.

E qui, Signor Direttore, faccio punto; almeno per ora.

DARIO BONOMO

Nessuna risposta particolare.

O. S. riconferma i giudizi dati nella sua Vetrinetta, e d'altronde, con questa lettera, Bonomo s'invetrina da sè.

Di risposte generali a tale animus, Idea ne dà si può dire, in ogni pagina. Nella prima, per bocca del Verri o di Varius; nella seconda, per la penna di M. Lupo Gentile... Nella quinta, risponde G. Visentin. Ma certa gente legge e ascolta soltanto se stessa. Ci accusa di rimpiangere i roghi, e non s'accorge che molto liberalmente discutiamo e pubblichiamo ciò che potremmo gettare nel cestino o bruciare nel portacenere.

Ma ora basta. Se mai, riprenderemo il discorso quando il Bonomo avrà scoperto le fonti del Vico, del Mazzini e del Croce.

WALTER SCHMID, *Der Wortschatz des Cancionero de Baena.* **Bern, A. Francke A. G.**

La collezione di studi «Romancia Helvetica», a cui collaborano notoriamente più o meno tutti i romanisti svizzeri, e che sotto la guida di J. Jud e A. Steiger si avvicina ormai al quarantesimo volume, ha recentemente pubblicato il lavoro a cui qui ci si riferisce, che reca un contributo prezioso per la lettura di quel celebre canzoniere spagnolo, il primo delle raccolte del genere in terra di Castiglia (metà del secolo XV).

Tale lettura, infatti, è ancora tutt'altro che completamente pacifica, come è noto ai cultori delle letterature romanze. L'unico manoscritto del canzoniere, che probabilmente non è l'originale di esso, è presumibile che sia stato gravemente compromesso dai copisti; d'altra parte, ben si sa quanto poco scrupolosi fossero i poeti medioevali nei riguardi della parola, che sottoponevano così volentieri a mutilazioni, formazioni ex novo, ecc., per amore del metro o della rima. Lo Schmid si è trovato quindi alle prese con un lavoro improbo, nel quale, non che non perdersi, si è palesemente destreggiato con abilità e, allo stesso tempo, con serietà e con prudenza, intelligentemente inquadrando il *Cancionero de Baena* nel processo letterario del tempo, ed esaminando anche le più importanti espressioni della poetica, quale essa risulta nel canzoniere stesso.

G. C. ROSSI

•

AUGUSTO FEDERICO SCHMIDT, *Poesie.* **Roma, Danesi.**

E' la seconda edizione (interamente rinnovata; una vera «seconda edizione», non «ristampa») di un bellissimo libro di poesia, che meriterebbe molti lettori.

A. F. Schmidt è uno dei maggiori poeti brasiliani. E' nato a Rio de Janeiro nel 1906. Nei mai dimenticati *Quaderni di poesia* mondadoriani (o Mondadori, o Falqui, perchè non li resuscitate?), Ungaretti, presentando questo poeta (quaderno *III-IV*) scrive: «E' il più tenero dei poeti brasiliani viventi. Al sentimento unisce un dono di fantasia così magica che rende favolose le cose che tocca».

La traduttrice, Mercedes La Valle, ha tradotto egregiamente: e ha voluto il testo originale a fronte: che è sempre segno di onestà. Ottima l'edizione.

CARLO MARTINI

•

PIETRO CONTE, *Pensiero e arte.* **Roma, Edizioni Paoline.**

Una interessante testimonianza della crisi del pensiero estetico contemporaneo, principalmente gravitante, qui in Italia, nell'Orbita del crocianesimo, è questo lavoro del Conte, il quale già alcuni anni or sono, in un lavoro dal titolo *Storia e Arte nell'unità dello spirito* aveva organicamente elaborato e precisato le sue concezioni sui problemi e sull'essenza stessa dell'arte, intesa ed interpretata su un piano di spirituale unità e concretezza. La critica del Conte — che in questo nuovo libro viene ad approfondire e ad avvalorare le proprie posizioni sia sul piano teorico che su quello non meno arduo della applicazione critica e storico-estetica — si appunta specificamente sulle note «distinzioni» crociane nell'ambito strutturale e morfologico dello spirito, distinzioni che, nonostante la conclamata formula della «circolarità» nell'unità dialettica, facevano in sostanza perdere il senso pregnante della integrazione fra i vari monumenti categoriali dello spirito agente, per cui si venivano a precludere i ponti tra la sfera della logica e quella della fantasia, tra la ragione e il sentimento, tra volontà e immaginazione, tra etica ed estetica, tra poesie e storia (per le carenze, in tal senso, dell'*Estetica* crociana non si dimentichino le acute e puntuali osservazioni del Calogero nella sua *Estetica* (in «*Estetica, Semantica, Istorica*») e il più recente lavoro di Rocco Montano, *Arte Realtà, Storia.* Qual'è la concezione basilare da cui muove il Conte? Ecco: «L'atto spirituale concreto, sintesi inscindibile d'intelletto e volontà, è uno: lo dico filosofia, se metto in evidenza i rapporti d'ordine concettuale che discendono dalle categorie aprioristiche; lo dico fatto morale, se lo considero nella sua dialettica volitiva che anela all'assoluto razionale; lo sento come bello in quanto è l'attingimento della concretezza stessa dello spirito. Onde, in un primo grado, bellezza è la vita stessa, in quanto vita totale dello spirito». (Qui forse la concezione di bellezza minaccia di scivolare su un piano troppo ampio e generico). Quale il rapporto tra bello e arte? «Come il bello è l'attingimento della concretezza spirituale, la stessa cosa che viverla, così arte è l'espressione consapevole della concretezza spirituale». Per questo, secondo l'A., una espressione artistica in cui sia manifestata una situazione illogica o irrazionale o immorale potrà essere accolta come arte, e così chiamata, solo fino a che di tale mancanza di logicità o razionalità o moralità io non abbia preso coscienza; ma non appena ciò accada tali deficienze si pongono nel mio spirito come elemento di inconsistenza, di inorganicità, cioè come non essere di quel mondo. In altre parole un'opera d'arte autentica non può non mirare «al vero assoluto e, come indissociabile da questo, al buono assoluto, giacchè quel che è tutto, è anche tutto quello che deve essere». Concezione estetica tendenzialmente concretistica, integrazionistica, deontologica, dunque. I limiti di questa nota non ci permettono purtroppo nè di allargare l'illustrazione nè di affacciare eventuali riserve (il pericolo maggiore che ci sembra avere avvertito in tale concezione — ci sia consentito appena accennarvi — è la staticizzazione del concetto di arte se ricondotta ad una Trascendenza come Oggetto non intimamente e vitalmente riassorbito nella spirituale concretezza della genesi artistica, in cui, nella «verità della forma», se dinamicamente intesa, risultano inverati e transustanziati «contenuti» di ispirazione).

I saggi critici — idealmente e metodologicamente impostati su quelle concezioni estetiche cui abbiamo fatto cenno — si estendono, in una vasta area spazio-temporale, da temi e problemi omerici a poeti e pensatori del nostro Ottocento, da Dante a Gioberti e Carducci — attraverso gli sviluppi del pensiero e dell'arte nell'Italia rinascimentale, da Machiavelli a Tasso. Nè risultano esclusi da queste varie ricognizioni — in un folto intreccio di interessi filosofici, culturali e letterari fra loro implicantisi — autori ed opere stranieri — da Shakespeare a Tolstoi — e temi e questioni che pur inquadrandosi entro la più vasta prospettiva della filosofia dell'arte toccano fenomeni o argomenti di più spiccata attualità (si veda il saggio riguardante i *Fondamenti teoretici della cinematografia d'arte*) pur sempre convergendo verso quelle ideali istanze di un arte concretistica e integratrice cui prima abbiamo fatto riferimento.

ALBERTO FRATTINI

Il Papa umanista

Continuazione dalla pag. 2

ni, senza curare gli interessi personali e famigliari, energia di carattere, costumi puri e illibati, anima incapace di fingere e simulare e aperta alle idealità più sante.

Benchè fosse assai basso di statura, mingherlino e di costituzione debole, pallido quasi sempre, pure fu di un'attività prodigiosa nel lavoro, tanto che dava udienza in tutte le ore del giorno e si concedeva poche ore di riposo nella notte.

Quand'anche non avesse fatto nulla nel campo politico e religioso, basterebbe a immortalare questo Papa la fondazione della Biblioteca Vaticana. E' noto che in tutte le parti d'Europa Egli inviò numerosi messi o agenti librai, non solo per ricercare, comprare o copiare, quando non ne fosse possibile l'acquisto, i tesori della letteratura antica romana e greca, nascosti nei chiostri e in biblioteche di conventi, ma anche di quella cristiana.

Oltre a promuovere le versioni delle opere di Aristotile, di Archimede e di altri scrittori, fece tradurre moltissime opere ecclesiastiche e promise cinquemila ducati a chi gli avesse fornito il Vangelo di S. Matteo nella lingua originaria. Ed è bene che si sappia che Nicolò V, benchè umanista, diede nella biblioteca, il primo posto d'onore alle opere teologiche.

Col raccogliere infine e divulgare i tesori della sapienza antica egli contribuì potentemente al progresso intellettuale.

Michele Lupo Gentile

I Signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

"L'UVA ACERBA,,

Romanzo veramente eccezionale questo *Les Raisins verts* («L'uva acerba») di Pierre-Henri Simon. La vicenda, molto drammatica e audace, risulta dalla luce convergente proiettata da due diari: il primo di Gilberto, il padre; il secondo di Denis, l'irrequieto, lacerato figlio. Quando si legge il secondo diario ogni particolare si colora e si potenzia di quanto si sa già dal primo; e le pagine del primo tornano alla memoria vivificate dalla tragica luce che vi proietta il secondo. La connessione narrativa è perfetta.

«*I padri hanno mangiata l'uva acerba, e ne sono allegati i denti ai figli*»; il potentissimo detto biblico (i figli scontano le colpe dei padri) è indagato dal Simon in tutte le sue tragiche conseguenze. Le nostre colpe fatalmente ci seguono, si avvinghiano inesorabilmente al nostro destino, si perpetuano in noi; la colpa non è un episodio effimero che si cancelli col passare dell'atto: la colpa intacca la consistenza della vita e risuona per sempre nelle conseguenze che si propagano sino alla fine del mondo. La colpa è riparabile solo con la Verità e l'Amore, non con l'ipocrisia, la viltà, l'orgoglio: il solito motore dei nostri pallidi e inquietissimi giorni. Tutto questo risulta da una vicenda viva e mossa, che ha un suo singolare valore narrativo. E' un romanzo che nella sua ricchezza picologica e di problematica sociale e morale acutamente e drammaticamente moderna, resta, e con un alto posto, nella linea della civiltà letteraria francese: fatta di coraggiosa indagine psicologica ed insieme di decenza espressiva: un monito ai tanti, ai troppi «realisti» che credono che il «reale», la «potenza del reale», sia soltanto da ricercare nella fogna delle peggiori turpitudini umane. Si può anche dire che questo forte romanzo è un lungo duello tra un complicato intellettuale che cerca di sopire i suoi rimorsi di uomo debole che ha ceduto alla passione, Gilberto, il padre, e un suo tormentato ragazzo, Denis, il figlio (un'impressionante immagine di molti giovani d'oggi); che nella casa di quello che tutti credono suo zio matura il suo odio e il suo disprezzo per la società borghese e cristiana che egli vede rappresentata nel suo zio-padre.

Romanzo di continua — su un alto piano morale e sociale — polemica. La polemica si sviluppa tra un accomodante umanesimo cristiano rappresentato dal padre (umanesimo che ha la sua miseria nella tendenza a quietarsi in un compromesso), e la rivolta del figlio, che diventa comunista per un oscuro orgoglio di ritorsione (e per libidine di anti-borghese); e mentre dichiara il suo amore per gli umiliati e gli offesi, odia il padre e ne insidia la moglie col perverso intento di vendicare l'offesa fatta al suo padre putativo, al marito di sua madre.

L'aspra potenza di questa vicenda è in questo continuo giocare a mosca cieca: Gilberto non sa che Denis sa d'essere suo figlio; Irene (la moglie) non sospetta assolutamente nulla; Denis non può credere che Gilberto non si accorga che lui sa; l'innocente e pura figlia legittima di Gilberto e Irene, Annetta, non sa ma intuisce tutto, vigile e ansiosa nella sua purezza offesa.

Una torbida aspirazione di giustizia senza carità (è questa falsa giustizia che lo porta al comunismo) spinge Denis a corteggiare la «zia» Irene, la moglie di suo padre, finchè alla confessione che anche lei ormai lo ricambia, le rivela che essa gli è matrigna e non lontana parente. Irene fuggirà in automobile e perirà in un incidente che lascia il dubbio del suicidio. Denis partirà per la guerra di Spagna, tra i «rossi», e vi morirà (1938). Annetta, la pura Annetta, (creatura che si sentiva ferita dall'impurità del mondo, dalla pena degli uomini, dalla potenza del peccato, dalla solitudine del Cristo: il Simon la fa balzare dai diari con pagine indimenticabili), si ritirerà in un convento di clausura. Parole serene, le sue, fra le ultime captate dai sensibilissimi diari: «Noi siamo i figli di una triste sera; ma attendiamo: portiamo un'alba». Gilberto muore solo. Negli ultimi suoi giorni il diario del figlio morto in Spagna gli rivela tutto l'orrore a lui ignoto: che il figlio sapeva, e proprio per questo gli aveva insidiata la moglie.

E' un libro che affronta, con intrepido coraggio, molte scabrosità, ma è condotto sempre con sicuro magistero d'arte: con rara dignità. Forse nuoce, qua e là, certo tono patinato di raffinata, insistita letteratura: tono che il «diario», per la sua natura di bruciata immediatezza cronachistica, male sopporta. (Temi di Pascal e di Racine, ad esempio, affiorano forse troppo frequentemente). E' un romanzo che molto ci interessa. Ci sono qui, drammaticamente esposti, due modi di vita e di pensiero che sono tanta parte della nostra corrosa società. Quel tragico e occulto rapporto di sangue e di sentimento che divide Gilberto da Denis — il padre dal figlio — lo sentiamo terribilmente vero. Mai come oggi la famiglia è insidiata nella santità delle sue basi. Germi terribili nascono nel cuore di troppi giovani. Ci preoccupiamo, e giustamente, del «cancro», ma certi cancri morali sono più terribili: minano, alle radici, la società: minacciano di distruggere completamente quella scarna luce di civiltà che ancora malamente brilla sulla terra. E i troppi apostoli della «giustizia» solamente «politica», solamente «classista» ci stanno conducendo a un rapporto di rematori di galera e di astuti, brutali, inesorabili capiciurma. Fra la goccia di sperma e il pus della fossa (l'immagine è di Casnati) nessuna speranza di vera felicità. Va sempre più mancando l'Amore. Denis ci dice quali sono le cose essenziali d'oggi: i meccanismi economici e politici, il senso della «rivoluzione». E ci dice anche: «A che pro complicare la vita con ipotesi soprannaturali?». E insiste con terribile asprura: «Non vedo come l'incollare l'idea di Dio su un universo incoerente possa dare a questo un senso; né come il proiettare il mistero della sopravvivenza sugli enigmi della vita possa renderli meno misteriosi». (Ma per un momento è turbato da Annetta: «una di quelle creature limpide davanti a cui si sente il disagio dei punti tenebrosi che abbiamo in noi»). Bellissimi i «duelli» di Annetta con l'aggrovigliato e tormentato Denis: «Ma no, Denis, ti sbagli. Il cristianesimo non è così allegro [alludono alla naturale «allegria» del puro Gianluigi]: è la coscienza di un mondo dove il Regno di Dio non arriva, dove il Cristo non cessa di soffrire e di sanguinare, perchè la Croce è sempre là piantata, e il mistero della Redenzione continua. Come potrei dimenticare che nel momento in cui parlo, in ciascun istante in cui penso o vivo, e sono tentata di sentirmi felice, la giustizia è calpestata, l'amore respinto, il povero ha freddo e fame, il ricco perde la sua anima? (...). E poi questo strazio, questo paradosso, questa insormontabile contraddizione tra il dovere di essere perfetti e la nostra natura a cui la perfezione è radicalmente impossibile (...) E c'è di peggio ancora: vedere le creature che si perdono, quelle che si amano di più, e che si vorrebbero a qualunque prezzo, anche col proprio sangue, fermare sulla china del precipizio; ma hanno una benda sugli occhi, non vedono, non capiscono, corrono verso l'abisso come un gregge impazzito».

•

Questo bellissimo romanzo appartiene alla collana di romanzi diretta, per l'Istituto di Propaganda Libraria di Milano da Francesco Casnati. Magnifica la traduzione di Fausto Montanari. (Un esempio: pag. 253: dal diario di Denis: che è stato tutto il giorno su un *cutter* nella spaziosità e nel vento del mare: «Torno a casa la sera *sventolato* e purificato»).

Due parole sull'autore. Pierre-Henri ha intrapreso la carriera dell'insegnamento, e, dopo cinque anni di prigionia nei campi nazisti, è ora professore di letteratura, francese all'Università cattolica di Friburgo. Come scrittore, ha già al suo attivo una dozzina di opere: saggi politici e morali, critica letteraria, poemi e romanzi. (*Les Valentin*, romanzo, 1931; *L'Ecole et la nation*, 1934; *Destins de la personne*, 1935; *Les catholiques, la politique et l'argent*, 1936; *Discours sur la guerre possibile*, 1937; *Recours au poème*, 1934; *La France à la recherche d'une coscience*, 1944; *De la république*, 1945; *Définitions pour servir l'amitié française*, 1946; *Georges Duhamel ou le Bourgeois sauvé*, 1946; *L'Affût*, romanzo, 1946; *L'Homme en procès* (Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry), 1949; *Procès du héros* (Montherlant, Drieu La Rochelle, Jean Prévost, 1950).

Carlo Martini

"GIULIETTA E ROMEO,, A URBINO

Nella letteratura rinascimentale la maggior fortuna per tutto il secolo XVI e poi ancora per molto tempo in Italia e fuori, toccò alle novelle di Matteo Bandello, un frate domenicano di Castelnuovo Scrivia che dopo varie vicende finì vescovo di Agen, in Francia.

Nelle sue duecentoquattordici novelle egli mira a narrare per il diletto dei lettori e traccia un ritratto vigoroso e compiuto della società del suo tempo, nelle sue leggi e nelle sue contraddizioni.

Nella novellistica italiana, da Boccaccio a Bandello, da Verga a Pirandello troviamo la nostra autentica e concreta materia teatrale. Spesso le vicende narrate dal Bandello salgono ad un effettivo vigore drammatico. Spesso, ispirandosi ad essa, è nato buona parte del grande teatro europeo dopo il Rinascimento italiano: Shakespeare e gli Elisabettiani, Lope de Vega e Molière.

E' noto, ad esempio, che il massimo poeta inglese lesse *Giulietta e Romeo* del Bandello e che tanto forte ne fu la suggestione che il modello restò nel testo vitalmente operante.

In questa novellistica si raccolgono il *pathos* e l'*humour* delle nostre tradizioni popolari, il senso dell'intima storia italiana.

Così Carlo Emilio Gadda e Vito Pandolfi facendo opera di scrittori, Pandolfi facendo anche opera di regista, hanno dato vita nel teatro rinascimentale di Corte in Urbino, a personaggi, tragedia e farsa, immaginati dal Bandello, come a Certaldo diedero vita a quelli immaginati dal Boccaccio.

Personaggi che per essere classici non si sono mostrati peraltro meno moderni avendo i loro interpreti gettato un ponte dalla civiltà rinascimentale alla nostra di oggi; fra le platoniche armonie del palazzo ducale di Urbino e le radici della nostra attuale, autentica sensibilità.

L'alto ideale di Giulietta e Romeo, la comica e dolorosa realtà del buffone Gonnella, sono i due volti, l'uno essenziale all'altro, che il mondo rinascimentale è riuscito a modellare ancora sulle espressioni della nostra vita, come nostro substrato storico.

Le notti del Bandello si sarebbero fatte teatro, avrebbero resistito alla rappresentazione come alla lettura? Certo, se la regia ne avesse intuito e fatto risaltare i valori poetici.

Si è potuto constatare come grazie all'eccellenza della regia il miracolo della trasfigurazione spettacolare si sia compiuto, dando vita commossa e pura alla recitazione. La regia di Pandolfi non ha lasciato nessun dubbio: non ha preso il testo per pretesto ma ne ha scoperto tutto il potere poetico con sobrietà e con misura, disponendolo in un alto arco d'immaginazioni, ad una traboccante foce di sentimenti.

•

Rossana Montesi e Raul Grassilli, sono stati rispettivamente Giulietta e Romeo e sotto l'abile guida di Pandolfi sono riusciti a dar vita ai due personaggi più poetici della nostra tradizione. Rossana Montesi in particolare ha dato prova di profonda e schietta virtù interpretativa, di saper infondere al personaggio umani valori poetici, vita ideale. Matteo Spinola ha avuto modo di mettere in luce le sue doti nella parte di Marculccio e così Rina Franchetti, Maria Rosa Ferrari, Belsani e l'ottimo Severoni nella parte di Fra Lorenzo.

Annibale Ninchi protagonista, nel secondo tempo, de *Il buffone* a cura di Carlo Emilio Gadda, ha subito rivelato, sin dalle prime battute le sue grandi e trascinanti qualità interpretative mettendo in rilievo tutta la comica e dolorosa umanità del buffone Gonnella. Divertente Arturo Dominici nelle vesti di Niccolò d'Este come pure le altre figure di contorno fra le quali merita particolare menzione la caratterizzazione del personaggio del medico di Gianni Severoni.

La cornice nella quale la manifestazione si è svolta faceva spettacolo da sè. E' stato come se per un improvviso incantesimo la vita di palazzo avesse ricominciato a fluire mentre i personaggi come allora si affacciavano a parlare dalle belle finestre e torri e si incontravano all'aperto.

Il «giardino pensile» del Palazzo Ducale, con le sue cinque finestre aperte in faccia al dolce digradar di quelle colline urbinati, così come le videro Piero della Francesca e Raffaello, era gremito di un pubblico elegante giunto da ogni parte.

I più bei nomi della cultura, dell'aristocrazia e della politica si erano dati convegno come a sottolineare l'importanza di questa manifetazione che per essere solo al suo secondo anno di vita, ha riportato un successo assai lusinghiero.

Giorgio Tescarelli

● La Casa Editrice F. Maitland di Londra ha presentato in questi giorni la traduzione in esperanto del noto romanzo di Jack London *Zanna di balena*. La traduzione, che è stata compiuta dal poeta W. Auldi di Glasgow, ha suscitato molto interesse in Inghilterra e all'estero.

LA PRESENZA DI DIO

NEL TEATRO CONTEMPORANEO

Nella stagione teatrale del 1952, cinque opere — tutte rappresentate in prima assoluta a Parigi — hanno portato alla ribalta, pur nelle loro evidenti tendenze contraddittorie, una comune testimonianza. Jean Paul Sartre con *Le Diable et le bon Dieu*, Thierry-Maulnier con *Le Profanateur*, Jean Cocteau con *Le Bacchus* hanno presentato a protagonista il tipo dell'uomo senza Dio, mentre Bernanos con *Dialogues des Carmélites* e Fritz Hochwälder con *Sur la terre comme au ciel* hanno presentato al pubblico la figura di uomini e donne interamente date a Dio.

Un breve accenno, come introduzione, a quattro di queste opere, per soffermarci in modo particolare sul lavoro di Hochwälder, che, oltre ad essere tuttora sconosciuto in Italia, è stato il solo ad incontrare un unanime eccezionale successo di critica, ed a raggiungere una notevolissima serie di rappresentazioni continue (tiene infatti il cartellone del *Théâtre de l'Athénée* dal 15 marzo 1952).

Goetz, protagonista di *Le Diable et le bon Dieu*, brutale, vincitore, gioca il suo avvenire a colpi di dado, distribuisce le sue terre e predica l'umiltà, ma, rovinato, aizza i contadini in una rivolta senza successo. Wilfrid de Montferrat, *Le Profanateur*, dopo aver rifiutato di combattere contro l'Imperatore ed il papa, scoraggiato dal tradimento che lo circonda, si consegna ai suoi assassini maledicendo Dio. Nella città tedesca in cui, ogni cinque anni, si elegge un *bacchus* con poteri sovrani, tale incarico tocca all'Idiota del villaggio, Hans. Riformatore, in lotta col cardinale Zampi, sarà poi assassinato dal popolo, a cui voleva troppo bene. Ed il cardinale deciderà di farne un martire. *Dialogues des Carmélites* è troppo nota in Italia per arbitrarci un sia pur rapidissimo riassunto: la nobile figura di *Blanche de La Force* è entrata nella storia del teatro con la stupenda squisitezza del suo carattere.

Dio dunque — o per negarlo o per adorarlo — è oggi in primo piano. Tre quarti di secolo dopo il grido, disperato ma follemente superbo, di Nietzsche («Dio è morto! E siamo stati noi ad ucciderlo! Come potremo consolarci, noi, assassini tra gli assassini?) il Goetz di Sartre ricalca le stesse orme: «Dio è morto. Senza processo; ti dico che Dio è morto... Dio non esiste. Non esiste. Gioia, pianti di gioia! Alleluia! Non più il cielo, non più l'inferno: solo più la terra... Addio ai mostri, addio ai santi! Addio all'orgoglio! Non ci sono più che uomini».

Ma la verbosità di certe frasi non è certo sufficiente a dar loro il valore di testimonianza. E la reazione degli spettatori è stata nettamente evidente. «Certo» — ha recentemente commentato padre Riquet — «non è il caso di sopravalutare l'atteggiamento del pubblico di fronte ad alcuni lavori teatrali. Ma è legittimo, però, per conoscere i sentimenti dei nostri contemporanei, osservare ed analizzare il loro comportamento davanti a tipi di uomini così diversi quali il Goetz di Sartre ed il Padre Provinciale dei Gesuiti (protagonista di *Sur la terre comme au ciel*). Senza esagerarne la portata, un simile paragone è indubbiamente significativo. In effetti, nel primo caso ognuno indubbiamente sa che Goetz è pura creazione d'un filosofo esistenzialista per dare una espressione drammatica all'Essere ed al Nulla. La storia non dà che uno sfondo all'azione. Ciò che commuove, al contrario, sentendo parlare le Carmelitane di Bernanos od i Gesuiti di Hochwälder, è che ci sentiamo subito invincibilmente portati a pensare agli esseri reali per i quali si sono effettivamente presentati questi casi di coscienza e che hanno tenuto lo stesso contegno di fronte all'imminenza della morte.

Su questa testimonianza vitale ha particolarmente calcato la critica, per documentare la validità delle due opere positive di Bernanos e di Hochwälder. Sottolineando altresì quella perenne presenza di Dio che ha fatto dire a Jacques Maritain: «Gli atei credono di non credere, ma in realtà credono inconsciamente in Lui, perchè il Dio di cui negano l'esistenza non è Dio, ma *qualcosa* d'altro»

Al di là ed oltre la teoria, dunque, ciò che realmente conta è la testimonianza di come vivono gli uomini e quanto il lor cuore è aperto all'amore per il prossimo». Ha detto S. Paolo che saremo salvi grazie alla fede «che vive nell'amore». E dunque si tratta d'amare, e di cercare «nell'amore la verità». La validità di questa posizione umana non può essere misconosciuta. Vediamo Hochwälder: ma vale come testimonianza universale. Una diffusissima rivista francese ha definito *Sur la terre comme au ciel* «la commedia dell'anno». L'azione si svolge nel classico spazio d'una sola giornata — il 16 luglio 1767 — in una sala del collegio dei Gesuiti a Buenos Aires. Sono gli ultimi istanti del «regno terreno di Dio» creato dai Gesuiti; e ciò che realmente vive, al di là di quella che è pur lotta disperata per salvare ciò che era diventato scopo unico dell'esistenza, quasi «sacro mandato» di Dio, è l'angoscia del Ministro e dell'uomo che di fronte all'atto di obbedienza, nello squallore di un istante di spaventosa solitudine interiore, cerca scavando fino in fondo una decisione che sente irreparabile.

Non importano i particolari: ciò che balza vivo dal lavoro è questo: non esistono compromessi tra l'uomo e Dio. Ed anche quando il «si» viene, può essere ancora un tradimento. E' stato il rifiuto di tutta una vita: ma ancora ha tradito. «Anch'io ho peccato», confessa, nel tragico finale, il Padre Provinciale: «Vi ho chiesto d'obbedire, ma in fondo al cuore sono rimasto eretico! Ho sacrificato il regno di Dio, perchè così fu l'ordine, ma l'ho sacrificato con la morte nel cuore. Ho distrutto con le mie proprie mani la nostra opera comune, ma il mio cuore non ha obbedito. Il mio cuore eretico è rimasto fedele all'idea che il regno di Dio potrebbe essere realizzato in questo mondo». Ed è come se in queste parole del Padre Provinciale si riassumesse tutta la tragedia dell'umanità: «Ecco il colpevole» dice poco prima «la mia opera... questo Stato di Dio... l'Anticristo».

E' l'angoscia dell'esistenza che d'improvviso si trova, volto a volto, col Tutto: dopo aver dato se stessa per quella che, per lei, era «la verità». E non è incontro creato dalla fantasia: nel mondo d'oggi, il giorno della scelta scocca con frequenza: e «legione» sono le anime che nel personale tormento lottano per una decisione che è questione di vita o di morte.

Qui sta la validità della commedia di Hochwälder: nel proporre alla umanità quello che è, anche se inconscio, il suo stesso tormento. E gli uomini d'oggi, checchè si dica, hanno sete di Dio. Gli spiriti eletti trovano, con frequenza sempre maggiore, la loro pace. Non per nulla la nostra è stata detta «l'epoca delle conversioni». E gli itinerari dei convertiti sono *best-seller*. Forse, il grande giorno è vicino. E la via è unica: *Per Dominum nostrum Jesum Christum...*, mormorano i Padri. E Miura, dolcemente: «Ma che servirebbe all'uomo guadagnare anche tutto l'Universo, se perdesse la sua anima?». Dal basso sale un grido ch'è un canto: *Confiteor...*

Così: allora «la fiamma non si spegnerà più». Come Francesco Saverio: solo, febbricitante, ma «felice: perchè sa che tutti gli uomini saranno riscattati: e il *Suo* nome è legione: tornerà col suo cuore immenso, il suo cuore di fiamma... Tornerà».

Giovanni Visentin

LA DANTE

ALL' ESTERO

● Durante il 44º Congresso della «Dante Alighieri» che avrà luogo a Pescara nei giorni 3, 4, 5 e 6 del prossimo mese di settembre, l'on. dott. Giuseppe Alpino farà una relazione sulla propaganda della «Dante» nella gioventù.

● Recentemente si sono chiusi all'*Asmara* i corsi elementari di lingua italiana per adulti eritrei organizzati dal Comitato locale nell'anno scolastico 1952-53. Questi corsi sono stati frequentati da 170 allievi. Agli esami finali sono stati promossi 126 alunni.

● La «Giornata della Dante» è stata solennemente celebrata a *Città del Messico* dall'Ambasciatore d'Italia, S. E. Giovanni De Astis, il quale ha parlato sull'opera della «Dante» alla presenza di un folto pubblico di personalità e di nostri connazionali.

● Una manifestazione cinematografica dedicata al documentario italiano ha avuto luogo a *Melbourne* con la proiezione di pellicole su opere d'arte del Tiepolo e del Botticelli, nonchè su alcuni aspetti del Palio di Siena e sulla città di Roma. Le proiezioni sono state precedute da una conferenza del sig. Gavin Ardley su «Un pellegrinaggio a Ravenna».

IN ITALIA

● Sul Colle di Romano d'Ezzelino, ove sono convenute tutte le personalità e le autorità locali, il Comitato di *Bassano del Grappa* ha solennemente celebrata la «Giornata della Dante». La manifestazione è stata aperta dal cav. uff. Gino Bordignon con la lettura di un Messaggio della Presidenza Centrale della Società. Successivamente, l'avv. Gianni Prosperini teneva una applaudita conferenza sulla figura di Dante.

● Con la premiazione degli studenti delle scuole medie della Provincia si sono conclusi a *Sassari* i concorsi culturali organizzati dalla «Dante» locale. Il significato della competizione è stato illustrato ad un folto pubblico dal Provveditore agli Studi dott. Cappai e dal prof. Diodato Pigliaru, Presidente del Comitato di Sassari.

CONCLUSIONI PER PAVESE POETA

5.

Le impressioni infatti si raccolgono intorno a un ben individuato centro unificatore: un ben definibile stato d'animo, un particolare sentimento dominante (anche se, necessariamente, di una sfumata sostanza e di limiti oscillanti): si dispongono in un costruito discorso, si fanno insomma *componimento*, canto, nella sua articolata ed unitaria mobilità.

La propensione al testo di poesia che si edifica via via attorno ad un nucleo coordinatore (l'argomento-sentimento), anche in queste effusioni di puro lirismo, si è certamente giovata e rinvigorita nell'abitudine ad un comporre di indole diversa: quello delle narrazioni in prosa, cui ho già accennato.

Tutto ciò ha avuto conseguenti riflessi anche sul piano della resa espressiva. La quale si è indubbiamente alleggerita, col depurarsi del linguaggio entro le lucide forme di un più vibratile e pregnante lessico poetico, mondato in larga misura delle sordità ed opacità del prosaico *parlato*. Del quale tuttavia qualche eco residua ancora insidia o aduggia qua e là il puro tessuto di questi canti.

Anche in sede ritmico-prosodica le illazioni e le ripercussioni sono nettamente palesi. Negli altri testi infatti, quanto più l'ispirazione si lasciava guidare ad una impostazione e ad uno svolgimento di tipo narrativo, e l'espressione tendeva di conseguenza a diluirsi nella prosasticità del discorsivo dettato, tanto più il verso propendeva a dilatarsi, a sciogliere ogni nodo ed ogni contrazione rigorosamente ritmica, fino quasi ad occupare, graficamente, l'intera larghezza della pagina: quasi in un istintivo, inconscio aprirsi alla uniforme ed ininterrotta misura dei righi di prosa. Nei componimenti che sto ora considerando è invece facile notare come, all'opposto, il verso sia naturalmente sollecitato a contrarsi e ad intensificarsi entro una più scandita sillabazione: inclini quasi ad abbreviarsi, e a caricarsi nel contempo di più ricche risonanze:

I ricordi cominciano nella sera
sotto il fiato del vento a levare il
[volto
e ascoltare la voce dell'uomo. L'acqua
è la stessa, nel buio, degli anni morti.
Nel silenzio del buio sale uno
[sciacquio
dove passano voci e risa remote;
s'accompagna al brusio un colore
[vano
che è di sole, di rive e di sguardi
[chiari.
Un'estate di voci. Ogni viso contiene
come un frutto maturo un sapore
[andato.
Ogni occhiata che torna, conserva
[un gusto
di erba e di cose impregnate di sole
[a sera
sulla spiaggia. Conserva un fiato di
[mare.
Come un mare notturno è quest'om-
[bra vaga
di ansie e brividi antichi, che il cielo
[sfiora
e ogni sera ritorna. Le voci morte
assomigliano al frangersi di quel
[mare.

(« Paesaggio VIII »).

Non ci sono ricordi su questo viso.
Solo un'ombra fuggevole, come di
[nube.
L'ombra è umida e dolce come la
[sabbia
di una cavità intatta, sotto il cre-
[puscolo.
Non ci sono ricordi. Solo un sussurro
che è la voce del mare fatta ricordo.
Nel crepuscolo l'acqua molle dell'alba
che s'imbeve di luce, rischiara il viso.
Ogni giorno è un miracolo senza
[tempo,
sotto il sole: una luce salsa l'impregna
e un sapore di frutto marino vivo.

(« Mattino »).

E *Mattino*, così come Paesaggio VIII°, è del 1940; al medesimo anno sono da riportare anche *Notturno* ed *Estate;* della quale ecco l'inizio, così concisamente ritmato e cantante: ***C'è un giardino chiaro, fra mura basse, / di erba secca e di luce... / E' una luce che sa di mare. / Tu respiri quell'erba. / Tocchi i capelli / e ne scuoti il ricordo. / Ho veduto cadere / molti frutti, dolci, su un'erba che so, , con un tonfo. Così trasalisci tu pure / al sussulto del sangue.***

•

Ci troviamo pertanto di fronte a un processo di purificazione espressiva e di rassodamento prosodico, che arriverà a conclusione nelle liriche di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Di cui la prima cosa che, a vista, sorprende è la diversissima misura del verso ivi adoperato. Che è decisamente breve, brevissimo, rispetto a quello generalmente lungo e strascicato, metricamente libero, del volume precedente. Motivo di sorpresa anche maggiore è constatare inoltre come codesto verso stringato si identifichi, quasi ininterrottamente, col settenario, il quale con la primitiva libertà risolutamente contrasta. Un assunto di metrica, sia pure elementare e di non rigide movenze, si è dunque imposto, ad un certo momento, all'ispirazione poetica di Pavese. Una vicenda prosodica — da un verso prolisso ed effusivo ad un altro via via più scarno e vibrante, a seconda che la materia e il dettato si venivano sempre più liricizzando —, per cui può accadere di pensare, che so, mutati i termini cronologici e quelli stessi dello svolgimento poetico, ad Orazio, la cui figura artistica appare sdoppiarsi nel discorsivo e riposato andamento delle creazioni riflessive e narrative (*Satire e Epistole*) da una parte ,nella contrastante contratta e fervida misura dei componimenti di schietta ispirazione lirica (le *Odi*) dall'altra.

Si è così arrivati al libretto postumo di Pavese poeta. Il quale lascia intendere, per manifesti segni, come la versificazione dell'eloquio e la rigorosa conquista di un accento musicale che, coadiuvato dagli espedienti metrici, risulti specificamente lirico, abbiano proceduto di pari passo. E' l'estremo concludersi di tutto un processo evolutivo della creazione poetica, del mezzo espressivo, che si palesa come l'indubbio attuarsi di un'esigenza intima dello scrittore, e che un po' costituisce il tratto concreto, il grafico visibile, sarei tentato didire, della sua storia di artista, che si accorda per certo con la sua storia d'uomo. La quale è la storia di un progressivo affinamento spirituale.

Non si pensi tuttavia che tutte indistintamente le liriche di *Verrà la morte* si allineino sopra un medesimo piano di poesia e di arte realizzata. Ad evitare malintesi, occorre fin da adesso — ad onta della somiglianza, e quasi identità, della tinta lessicale, del taglio e del sapore della parola, nonchè delle soluzioni porsodiche — operare un taglio netto fra le due parti di cui il volumetto si compone: la prima si intitola *La terra e la morte;* l'altra è quella che ha dato il titolo al libro. Commisurati alla stregua di criteri di compiutezza artistica, i due gruppi scoprono l'esistenza di una rilevantissima frattura dall'uno all'altro. Infatti se *La terra e la morte* la poesia è ridotta ad un impenetrabile accecale polverio analogico, ed appare perciò quasi del tutto assente; densissima invece di vera, alta, sofferta poesia è la seconda parte. La quale è certo da riguardarsi come il più succoso frutto che l'arte di Pavese poeta poteva darci: uno dei più perfetti ed indimenticabili cicli di essenziale lirismo che la più recente stagione poetica abbia qui da noi prodotto. Un frutto manifestamente cresciuto e maturato, alla vigilia (marzo-aprile 1950) dellinquietante fine dello scrittore, sullo stupefatto e, da ultimo, travagliatissimo *humus* di un'esperienza d'amore, della quale,. in questo che può considerarsi il vero testamento artistico ed umano di Pavese, non sarà difficile rintracciare le ardici, e scoprire i segni di un interiore tormento che sfocerà, qualche mese più tardi, nel suicidio.

(Continuazione al prossimo numero).

Bortolo Pento

UN INGLESE E UN ASINO
DA TERNI A ROMA

Non poteva non allettarmi oltre misura un trafiletto apparso tempo fa su un settimanale letterario intorno al recente volume di Anthony Rhodes, A Sabine Journey - To Rome in Holy Year *(Putnam, London 1952). Mi diedi immediatamente a ricercarlo, dato che scarsa davvero risulta la letteratura relativa ad un territorio ricco ed affascinante, a torto precluso ai binari ferroviari, e del quale il grosso pubblico ha indiretta conoscenza soltanto attraverso la memoria storica e le ricostruzioni iconografiche di un « ratto » celeberrimo, la degustazione reale di un olio eccellente. Ma leggerlo, disilludermi ed irritarmi fu tutt'uno.*

Quella notizia mi aveva tratto in inganno. Poteva pure trattarsi di « un avvincente libro di viaggi » — come aveva scritto Michael Swan — solo che il Rhodes non è assolutamente da annoverarsi tra « coloro che amano l'Italia », seppure spinga « i suoi sentimenti di simpatia tanto lontano, da far scader la lode in adulazione ». Altro che adulazione! Un assoluto distacco dal soggetto, o, quanto meno, nessuna benevolenza, nè la più piccola ombra di benevolenza, nè la più piccola ombra di simpatia, almeno apparente, per noi ed il nostro paese. Soltanto il compiacimento crudo di particolari che provocano dolorose consonanze nell'animo nostro, perchè si riallacciano (ristabilendo una continuità che credevamo spezzata per sempre) a quella corrente italofoba che fa capo a un Tobias George Smollett, a un Samuel Sharp, ai quali Baretti le mandò a dire, a suo tempo, come meritavano.

E gli sdegni barettiani riaccendono l'animo del lettore italiano che si sobbarca a seguire sulla carta l'eccentrico itinerario compiuto dal Rhodes a dorso d'asino, durante l'ultimo Giubileo: Terni, Rieti, L'Aquila, Sulmona, Scanno, Avezzano, Tagliacozzo, Tivoli, Roma. Località nelle quali l'autore è immancabilmente andato alla ricerca, non del tutto benigna, di una anacronistica Italia di maniera, che, fin dove ha potuto (e c'è riuscito in pieno, mi pare), ha sanzionato con fotografie bellissime nel loro realismo senza attenuanti; e, da buon inglese, non ha voluto cedere nè sentire altro, proteso con tutta la volontà e i sentimenti a scovare un « pittoresco » antiquato, spesso deteriore, seppure vigente agli inizi della seconda metà del secolo ventesimo.

Per tali ragioni, il volume non potrebbe costituire migliore appendice a quei diari, a quei giornali di viaggio, frutto di altrettanti Tours in Italy, *ed egualmente soffusi, nel migliore dei casi, di ironico compatimento per le nostre genti, le nostre abitudini, le nostre istituzioni. Il Rhodes è persino andato oltre, accentuando l'asprezza di taluni di quei giudizi, la crudezza di certe rappresentazioni. Così, mentre nelle passate trattazioni inglesi su Roma o sulle regioni* near Rome *figurava nell'antiporta la gaiezza tutta quirite di una girandola a Castel Sant'Angelo o l'affascinante veduta romantica del Colosseo al chiaro di luna, qui invece, dinanzi al frontespizio fa nitida mostra — viatico e sintesi di tutto il volume — l'immagine di un vecchio monco, cui le tragedie passate han tolto espressione al volto e fierezza allo spirito.*

Quel povero individuo altri non è che il mulattiere Giuseppe Masceri, proprietario dell'asino che avrà l'onore di portare Anthony Rhodes fino alla Roma giubilare. I due uomini e l'animale avran dovuto forzatamente fraternizzare lungo il cammino, ma non si può dire che il primo incontro tra l'inglese e il mulattiere abbia sollevato gli entusiasmi del nostro autore. « Debbo confessare — egli scrive — che, quantunque portasse scritte gran parte delle vicende dell'Italia, il viso di quell'uomo non mi predispose in suo favore. Aveva una barba di circa un mese, la carnagione riarsa e butterata, ed il naso rigonfio che guardava da un lato. La mano sinistra sembrava mancante, ed era stata rimpiazzata da un vencio di pelle, troppo sformato per essere un guanto. Riguardo all'età, egli, come tanti italiani della sua condizione, poteva avere dai quaranta ai sessant'anni ». Un ritratto che ci stringe il cuore, come l'altro — fotografico — del lustrascarpe romano, a sua volta mancante di uno degli arti inferiori.

•

Le descrizioni sono tutte armonizzate nella medesima chiave, perchè gran parte del testo vuole rientrare ad ogni costo, e trionfalmente, in una tradizione a noi sfavorevole. Le didascalie sembrano battute da giornale umoristico. Come sono, ad esempio, i carabinieri? Il Rhodes, pronto: gorgeous *(sontuosi, magnifici, superbi, o tutte e tre le cose insieme). E li fa riprendere dall'obiettivo nel bel mezzo di piazza Colonna, mentre adocchiano una graziosa e severa fanciulla che passa in quel momento, in pieno disaccordo con la nota che li riguarda, che vuole la scena ambientata invece a Scanno, « città delle belle donne ».*

C'è da scegliere come si vuole. A che cosa si riduce, in una delle tavole fotografiche, la Modern Italy? *Ad un motoscooter che transita lungo una strada statale incredibilmente deserta, fiancheggiata da alberi e da immensi cartelloni pubblicitari, in uno dei quali — vedi caso — un paio di gigantesche gambe muliebri richiama l'attenzione su di una determinata marca di calze. Il mercato de L'Aquila non riserba nient'altro di meglio, agli occhi dello strano pellegrino, che un incadente mazzo di scope, mentre altrove vede fin troppo bene ragazzi scalzi, bambini seminudi, donne pacatamente disperate nella loro miseria.*

La diabolica macchina fotografica ha sorpreso anche una lavandaia sul greto del Tevere, proprio sotto Ponte Milvio, ed un gruppo di giovani non potrebbe meglio commentare, quasi olfatticamente, quel che ne scrive il Rhodes: « un penetrante odore di brillantina, di sudore e di benzina, si trova immancabilmente là dove i giovani italiani si riuniscono con le loro biciclette ». Nemmeno le donne si salvano, con il dovuto rispetto, per fortuna. Il nostro viaggiatore è costretto ad ammettere che su cento donne italiane, settanta sono graziose ed una soltanto bella, ma, per lui, le inglesi rimangono pur sempre i soli, veri campioni della bellezza femminile, anche se il solo dieci per cento raggiunge quella celestiale bellezza che i Latini non raggiungeranno mai.

Altro e non breve sarebbe il discorso per Roma, la città che è riuscita a strappare bagliori d'entusiasmo dall'animo del Rhodes, invano frenati dall'albionico temperamento. Ma è soltanto un rovescio della medaglia. Anche qui il romeo d'oltre Manica vede il Colosseo abitato da lucertole, topi e rane; S.P.Q.R. *non significa altro, naturalmente, che « Sono porci questi romani! » (con tanto di traduzione appresso); e sollecita una udienza papale soltanto per vedere l'ultimo papa italiano, dato che il prossimo sarà infallibilmente americano.*

Tra la folla che nella piazza San Pietro attende la benedizione del romano pontefice, troviamo pure il Rhodes; invano sperando, però, che s'acquieti il suo malanimo. Chi scorge egli, infatti, tra la moltitudine? Un povero individuo che cammina quasi con mani e piedi, « come un cane », perchè affetto da « quella singolare malattia italiana, « lupomaro », cioè la licantropia, il lupomannaro. E stavolta non ci sentiamo davvero di ribattere, perchè il caso Christie, e ce ne duole, ha risposto per noi in maniera sin troppo recisa.

Livio Jannattoni

Sugli esami di maturità

Continuazione dalla pag. 1.

e quindi non probante, consiste nella possibile scelta inopportuna dei temi per le prove scritte: sicchè è necessario che il legislatore trovi il rimedio perchè tale difetto non possa verificarsi. Un tema sarà tanto più adatto, quanto più, pur rimanendo aderente allo scopo a cui serve, consentirà alla media dei candidati di intenderne la formulazione, senza soverchia difficoltà e sconforto. Il vario grado di cultura e di intelligenza, può risultare benissimo da un tema « facile », ossia bene intelligibile, il quale permetterà ai migliori di mettere in evidenza la loro precisione, e la fluidità ed eleganza del loro modo di esprimersi; mentre un tema « difficile », ossia troppo complesso, od oscuro, o astratto porrà i più in condizione di fraintenderlo, senza riuscire a raccapezzarsi, da capo a fondo, e impedirà ai migliori di dedicare il tempo necessario al lavoro di « lima », dopo la prima sgrossatura. Peggio poi coi temi teorici di tendenza dogmatica, che forzino i giovani a miserevoli parafrasi, o ne violino la personalità, con affermazioni in cui essi non consentono, o da cui repellono.

Quanto alle prove di versione in italiano, esistono tante e poi tante centinaia di pagine di autori greci e latini, limpide e perspicue, la cui interpretazione consente ai candidati di mettere a prova la precisione del loro intendimento, e la capacità di ripensare in italiano, che non pare consigliabile ricorrere, pressochè sempre, a qualche brano artificioso o manierato, insoluto o complesso, di oratori di apparato, difficili da rendere in italiano, non maccheronico, anche ai filologi di professione. Va poi da sè che il brano italiano da tradurre in latino, dovrà essere scritto in italiano autentico, ossia quale si parla in Toscana, e non come solevano scrivere gli autori periferici, in punta di forchetta, se non si vorrà pretendere che i candidati sprechino buona parte del tempo concesso, per ridurre prima in lingua comune, ed in periodi misurati, un testo che, per la mancanza di naturalezza, non aiuta col falso aspetto latineggiante, ma fa incespicare per le forme inconsuete, spesso barocche, e non di rado... ostrogote.

Luigi Pareti

● **Luigi Bartolini ha consegnato all'editore Vallecchi il suo nuovo libro *Signora malata di cuore*. Il libro verrà pubblicato nel novembre-dicembre 1953.**

Qualcosa di nuovo

Continuazione dalla pag. 2.

te apriorismi e neppure quell'atteggiamento polemico verso la realtà passata, quasi un sottinteso disprezzo per condizioni di vita e forme di attività tanto diverse da quelle gradite agli autori dei vari studi; invece una comprensione delle circostanze, uno scrupolo per non superare il dato delle fonti e correre a generalizzazioni, ma, nel contempo, lo sforzo di cogliere dai vari particolari una linea di sviluppo e fissare le caratteristiche dei vari periodi ed ambienti, una saggia valutazione dei diversi fattori anche a costo di pazienti calcoli statistici. In tal modo il quadro risulta ricco e vario, mentre lo sviluppo economico e sociale appare rettilineo pur nella sua complessità; anche la critica alle inesatte opinioni dei predecessori è fatta in modo garbato ma fermo e ad uno ad uno cadono tutti i luoghi comuni di cui tanto volentieri si pasce la falsa storiografia (ideali nazionali, lotte di classe, continuità o novità di certe cariche, ecc.).

A questo punto si dovrebbe entrar nel vivo dell'argomento e passare ad una disamina dei singoli capitoli per riportarne le conclusioni alle quali il Violante perviene; ma ciò è impossibile in questa sede, nè questo era il proposito della mia presentazione, che tendenva piuttosto a sottolineare (come si disse) i nuovi orientamenti storiografici, compiacendosene, e raccomandando di proseguire per tal via perchè nelle nostre biblioteche giacciono volumi e volumi di documenti, cartari, regesti, nonchè esistono le edizioni più o meno critiche di tanti cronisti medioevali; questo enorme materiale attende ancora chi lo sfrutti a dovere e se è indubbio che occorre proseguire nella ricerca di nuove fonti — per alcuni settori, infatti, si possono fare ancor oggi fortunate scoperte — è anche vero che sul già edito si può ancora lavorare cercando di « ficcar lo viso a fondo », ossia leggere i testi per vedere come sono andate le cose; per dirla con una espressione del compianto Marc Bloch, si tratta di professare nella maniera più degna le ***métier de l'historien***.

Paolo Brezzi

● **Segnaliamo l'attività artistica di alcuni soci della Sezione UCAI:**

La pittrice Gemma d'Amico Flugi ha esposto dal 1 al 15 maggio alla Galleria *La Bussola* di Torino.

Il pittore Alcione Gubellini dal 27 aprile all'11 maggio alla *Galerie de l'Odeon* di Parigi.

Scolpire e modellare

Continuazione dalla pag. 3.

mazione di una salda cultura indispensabile per chi vuole avviarsi seriamente allo studio delle arti figurative.

Pensate alla grandiosità degli antichi maestri: sentire in devoto raccoglimento tutta l'essenza della loro creatività in una vita operosa santamente vissuta, è ammaestramento che non impone imitazioni: è esempio luminoso di una missione che è fede e religione senza cui ogni opera rimane sorda ai rintocchi dell'eternità.

L'arte figurativa non può essere improvvisata: ad essa si perviene a mezzo di una serrata esperienza, anche tecnica. Il mestiere vi ha parte importante: difficoltà tecniche, spesso, privano l'artista dal primo entusiasmo: quello genuino che dà soffio di freschezza alle sue creature. L'incontro con nuove espressioni e forme accade, in tal modo, per lenta e naturale maturazione: non si va mai a sfociare in vuotaggini, perchè nel vero artista — in continua evoluzione, scoperta di sè stesso — quelle nozioni ormai trasfigurate sono parte vivente e, per istinto di un impulso misterioso che lo proietta nell'immenso sensibile, egli ne conserva sempre le caratteristiche più essenziali che si riflettono purificate sbocciando, rinnovellate, nel momento della sua vitale creatività.

Allora non avremo più un bizzarro fantasticare, nè le arti figurative saranno campo aperto all'arbitrio più inconsulto di uno sperduto decorativismo di numerosi improvvisatori che nell'arte della scultura credono di incontrare campo di facili promesse, che ha generato tanta abbondanza di « ismi » e tendenze accompagnati dal discordante tambureggiare di inutili divagazioni letterarie, che non sono valida critica.

Ma fra tanta babilonia in cui ciascuno parla un linguaggio a sè stesso, spesso sgrammaticato e incomprensibile, qual'è la vera arte? Perchè l'arte è una: nè può essere incasellata come una qualsiasi specie di mercanzia. L'arte vera è solo quella che arriva al cuore: che educa, eleva e affratella nel suo canto universale di armonie nel segno del Creatore.

Salvatore Li Rosi

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 890 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 37 - ROMA, 13 SETTEMBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63064

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

DEI SENSI ESTETICI

2.

Ancora dell'odorato. Nella poesia moderna è un vero profluvio. (Le vaghe ma persistenti e fascinose sensazioni olfattive del Leopardi vanno considerate al di fuori di ogni atmosfera simbolistico-decadente). Dal gatto di Baudelaire:

De sa fourrure blonde et brune
Sort un parfum si doux, qu'un soir
J'en fus embaumé, pour l'avoir
Caressée une fois, rien qu'une,

alla dannunziana Violante stordita dai profumi: dal Mallarmé delle «étoiles parfumées», al Maeterlinck che vorrebbe sentire il profumo d'un raggio di luna o d'una nuvola: dal George, cui nell'anno saliente sorride lieve il profumo del giardino, all'Eliot, rievocatore e ampliatore degli shakespeariani profumi di Cleopatra, a Machado dal «profumo di assenza» o anche semplicemente del buon basilico, all'Jimenez dal soave odore di fieno spirante nelle sere settembrine, all'Esenin dalla «neve che odora della frescura nuova del vento», all'Achmatova dell'ortica che prende ad odorare come rosa — si potrebbe indefinitamente continuare — salgono «sicut virgulae fumi», discendono con ritmo invisibile di rugiade, si dilatano in cerchi lenti e tenui come acque tranquille percosse da un ghiaiottolo, offendono e ripugnano, fino a costringere a torcere il viso e a turarsi le narici, gamme di tutti gli odori, di tutti i profumi e di tutti i fetori (bolgia dantesca degli adulatori; «pissotière» di Rimbaud) impregnando di sè l'esperienza poetica di tutti i secoli. **Com'è stato mai, come potrebbe essere ancora possibile, espungere l'odorato dal numero dei «sensi estetici»?**

E similmente del «gusto». Parlo qui anzitutto proprio del senso cui presiede il palato; di quel piacere, che per alcuni, invero piuttosto disgraziati, sorpassa di gran lunga ogni altro. Ebbene, a tale senso spetta, nel dominio estetico, un posto da non sottovalutare per nulla. Non è vivanda, infatti, tanto umile e grossolana, che nei suoi ingredienti non rappresenti una vera e propria «proporzione» (il che in sostanza vuol dire un vero e proprio accordo musicale). Senza proporzione, non un solo cibo riuscirebbe grato e molti diverrebbero addirittura intollerabili. (Basti pensare agli effetti di una semplice errata dosatura di sale). Ma che dire di quelle complicatissime e raffinatissime vivande, per le quali un minimo errore di «proporzione», di durata o d'intensità di fuoco, un attimo solo di allentata sorveglianza, e soprattutto la mancanza di una ricca e ardita fantasia, basta per portarle al disastro? Qui si tratta, senza dubbio, di una vera e propria «arte», che, per essere rivolta al palato, non cessa affatto di esser tale. (Un curioso rapporto con la statuaria e con l'architettura, oggi ormai in ben rare trascurabili apparizioni, codesta arte ebbe nei tempi imperiali romani e in quelle monumentali costruzioni dei principeschi banchetti del Rinascimento, a foggia di palazzi, fortezze, mura, torri con figure e rilievi simbolici, onde poteva anche uscire con grande spasso dei commensali un nano buffone agitando il berretto a sonagli in segno di saluto).

•

Se non che la nobiltà del gusto si afferma in ben più notevoli testimonianze. A prescindere dal suo valore e dalla sua funzione nel dominio estetico, essa appare consacrata nelle «analogie» così grate ai lirici di tutti i tempi da Saffo a Machado, a Esenin, a Ungaretti; e, ancora maggiormente, dal suo trasferimento alle più elevate esperienze umane. Plutarco parla di un γεῦμα (sapore, gusto) della «libera dignità»; Tommaso di una vera «sapientia» che si può definire «quasi sapida scientia».

Più che altrove il «goût» appare frequente nei classici francesi: in Rollin esso infiamma d'amore per la filosofia; in Bossuet è nientemeno che piacere preso dal Padre agli obbrobrii sofferti dal Figlio, onde poi la malfamata caricatura baudelairiana. Nel loro solco, il *goût* dilaga presso gli odierni critici francesi verso le scienze, la letteratura, le arti, la ricerca interiore, l'erudizione, insomma verso tutte le attività dello spirito.

Ma ancora più viva sorpresa e il suo trionfale ingresso nella stessa suprema esperienza contemplativa. «Gustate et videte quoniam suavis est Dominus» canta Davide. E la *Sapienza* esalta quel «pane celeste che porta in sè ogni diletto e la soavità di ogni *sapore*». Bonaventura in un magnifico parallelo tra i sensi e le Virtù teologali, afferma che con la più alta di loro, l'amore, si ricupera il *gusto* e il *tatto* spirituali. Presa insieme da esperienza poetica ed esperienza contemplativa, Caterina assapora l'Ufficio come «dolci e frutti» ed esorta ad «inebriarsi del sangue di Cristo». Non è raro che l'ebbrezza della contemplazione venga paragonata a quella del vino. E l'anima ardente di Giovanni della Croce attende che il Cristo le faccia gustare il dolce succo delle melagrane: «el mosto de granadas gustaremos». Nel momento dell'Offertorio il sacerdote alza il calice supplicando che salga al trono di Dio «cum odore suavitatis».

•

Può bastare. Non prima tuttavia, che venga messa in rilievo l'espressione «persona di gusto» (non già di «vista» nè di «udito» o di alcun altro senso) in uso presso tutte le lingue, per indicare chi sia dotato di particolare sensibilità e intendimento d'arte. Che se poi si conceda, come l'odierna filosofia concede, che esiste anche un sesto senso «termico» per il caldo e per il freddo (e perchè non anche un settimo «igrico» per il secco e l'umido, e un ottavo «barico» per l'alta e bassa pressione atmosferica?), apparirà insieme naturale e meraviglioso, che linee e colori diano così viva impressione, ora di caldo («solarità» del Giambellino, di Paolo, del Tiziano, e in genere dei Maestri veneti; mattoni accesi, specie su sfondo di neve, delle Chiese emiliane romaniche ecc.), ed ora di gelo (colori cerei e laccati nel Sassoferrato e nel Dolci; architettura cosidetta razionale a pavimenti e pareti lustre di specchiera ecc.). E' chiaro che in pieno dominio empirico, le classificazioni si sottraggono a ogni rigidità e, secondo le singole sensibilità, si possono moltiplicare a piacimento.

Guido Manacorda

SIMULACRI E REALTÀ

"LIBERTÀ VACANTE"

«Se i nostri successori, che saranno i nostri avversari, troveranno questa libertà vacante e non occupata, non esiteranno a toglietcela». Queste parole pronunciate verso la fine del secolo scorso da cattolici che difendevano la coscienza innocente dei loro figli dagli attentati anticristiani, sono più attuali oggi d'allora.

Che cos'è una "libertà vacante"? E' una libertà non occupata dalle opere, dalle nostre opere, e quindi alienabile e in effetti spesso alienata o rubata da chi è nemico del nome cristiano. Si può quindi dire che la libertà non resta a lungo vacante, perchè c'è chi l'occupa appena avverte che è stata lasciata incustodita.

Dovrebbe questa legge scuotere l'inerzia di quanti credono che potranno esseri liberi quando vogliono e sol che vogliano, ragionando come il mentecatto il quale pensa di poter fabbricare una casa sul terreno stesso su cui sorge un edificio di altri.

Mutando formula potremmo dire: che perde sempre la libertà chi in essa non opera. Se i nemici del cristianesimo oggi opprimono in qualche parte del mondo i cristiani e se loro negano i diritti che nemmeno agli schiavi furono tolti, è da chiedersi se la perduta libertà non fu lasciata vacante, se cioè non languirono le forze spirituali, le forze creatrici del bene, se cadde lo stimolo dell'entusiasmo e si spense la generosità, onde si vive donando il meglio di sè, gettando per così dire la propria vita nel fuoco dell'azione.

La libertà per enunciati di cui gli inetti si appagano è tanto reale quanto il nutrimento per formule chimiche. Chi si volesse dissetare con l'accaduco del suo sommarietto di chimica, perirebbe per arsura.

Il blasone della libertà non esiste quindi: e i blasonati ingenui dovrebbero pensare che quel blasone può tramutarsi in marchio.

Le evasioni dai doveri che il cristiano, più d'ogni altro, ha verso la libertà provengono da debolezza sofisticata da motivi che si ornano di nomi onorati, quali prudenza, ponderatezza, ecc. Ma per il cristiano l'unica prudenza consiste nel giudicare basso ciò ch'è basso e venerabile ciò ch'è venerabile. I formulato che egli abbia questo giudizio di valore, suo dovere è quello di purificare con tutte le sue forze il mondo in cui vive. Con tutte le sue forze. Quindi anche con quelle che dormono in lui, e che dovrebbero invece esser vigilanti perchè esse gli furono infuse o donate per operare. Troppo spesso le prospettive illusorie s'incurvano verso un se stesso che pretende di aver commercio solitario con la virtù, incurante della salute degli altri. Ora il grido di ogni giustizia, anche della più intima, deve mutarsi in voce di carità che risuoni e risvegli per echi multipli. L'uomo deve prima di tutto raddrizzar se stesso, ma quando è in piedi deve cercare di sollevare i caduti o coloro che per malizia, per debolezza, per animalesco costume, se ne stanno carponi. Tutti davvero sorrideremmo se vedessimo un individuo che, levatosi da terra e raggiunta la posizione verticale, pretendesse raddrizzarsi ancora prima di camminare; costateremmo che il mentecatto dopo un certo angolo obliquo cadrebbe all'indietro. Quel che non avviene se non per pericoloso giuoco tra i bambini, si verifica nel campo della volontà che invece di operare si trastulla con se stessa, e aspetta prima di impegnarsi proprio quelle condizioni che essa dovrebbe creare.

Oggi si affrontano nel mondo forze che vorrebbero modificare l'ordine umano prendendolo dal basso e forze che tentano di mutarlo dall'alto. La neutralità in questo tremendo conflitto può avere due nomi e due soltanto: viltà o fariseismo. E' inutile che ci affanniamo a gridare contro coloro che fanno muovere le passioni bellicose e feroci degli uomini, i modificatori dal basso, finchè noi non ci gettiamo a suscitare energie che vogliono impiegarsi senza riserva e trasformare quel disordine esistente per il quale sono giudicate rispettabili le cose rispettate come il potere e la ricchezza. Il nostro vociferare è vano, assordante, petulante, e non sarà ascoltato da nessuno.

Nè vale rassegnarsi alla immutabilità delle cose umane perchè immutabili sono le passioni. L'idea di fatalità invincibile non è infatti idea cristiana, ma pagana, perchè nel paganesimo soltanto la Fatalità era più forte di Giove. Non attendiamo quindi le nostre risoluzioni come il bel tempo, ma risolviamoci, e soprattutto non lasciamo vacante la libertà, perchè verrebbe occupata subito dagli altri.

E che la fede non cammini a testa bassa.

Varius

● **Il primo ministro indiano, Nehru, ha annunciato che dal 1° ottobre avrà vita un nuovo stato: l'Andhra. Esso conterrà il territorio dell'attuale stato di Madras, i cui abitanti parlano la lingua «telugu». Si tratta del primo stato fondato su basi prettamente linguistiche ed è il risultato di una lunghissima campagna di agitazioni dei «telugu». In India si parlano oltre duecento lingue, il che è una delle cause delle infinite incomprensioni, ribellioni e perfino di guerra.**

RONSARD E GLI ITALIANI

Ha fatto bene il Croce, discorrendo della poesia del Ronsard, a respingere l'avvicinamento, obbligatorio per lui come per gli altri poeti, italiani e non, del '500, alla poesia del Petrarca; avvicinamento che anche in questo caso si offre da sè, tanto il poeta degli *Amori* è pieno di ricordi del poeta di Laura; ma risolvendoli, se altri mai, a modo suo; cioè (osserva bene il Croce) riducendo a sensuosa e idillica grazia il sentimento dell'amore, religioso nel grande modello. La «poca mortal terra caduca», oggetto al Petrarca del suo amore in Laura, prima di tutto è oggetto della sua meraviglia («con sì mirabil fede»!), che tanto infinito che è in lui guardi come proprio termine al finito che è in lei; e sempre c'è un'accentuazione di doloroso stupore nel suo colloquio con Laura, nel quale stupore è immanente una terza presenza, che gli permette, senza che sembri cambiare l'argomento nè le persone del dialogo, di rivolgersi, non a Laura o ad Amore, al «Padre del Ciel» e alla Vergine.

Ma nel Ronsard, vedete la varietà degli «Amori» (al plurale), da lui cantati; che basta a concludere che ci troviamo, come nel Petrarca, su tal piano di, meno e più che appassionata, intima religiosità. Perchè, certo, anche il Petrarca frequentò e amò, nella lunga vita, altre donne che l'inattingibile Laura: per altre, nelle rime extravaganti poetò, se forse alcune delle stesse rime per Laura non siano nate invece (l'ipotesi fu anche del Carducci) in occasione di altre; ma nella favola di sè, che egli consegnò al Canzoniere, e nella quale inventò e cantò la suprema occasione della propria poesia, altra interlocutrice non potrebbe esistere, se non Laura; con la medesima assolutezza e naturalezza con cui il Ronsard potrà invece, di volta in volta, sospirare per Cassandre, Marie, Astrée, Helene, e infine, senza nemmeno più registrare i nomi, per gli «Amori diversi»; trovando nei sempre eguali sospiri la grazia di una mutevolezza, che sempre è immutevolmente lei nella qualunque figura di donna a cui ha bisogno di appoggiarsi per indirizzare i sospiri. Una fondamentale costanza di generosità nel mutare degl'ideali politici, è la difesa che, esaurite le polemiche risorgimentali, fu assunta del politico Monti; tanto più a ragione dovrà indicarsi, nell'amoroso Ronsard, una perpetua disponibilità all'amore, un «amore dell'amore», costante di tanto variare.

S'intende: è qui la ragione per cui non sapremmo sottoscrivere la conclusione che trae il Croce dal paragone col Petrarca; respingendo, cioè, la poesia del Ronsard addirittura fuori dalla poesia (la quale sempre «è segnata da un che di severo e malinconico»), a «letteratura». Fra tante distinzioni, opportune nella preliminare inquadratura mentale del critico, quali ci insegnò il Croce (poesia e oratoria; poesia e struttura; poesia e intrattenimento, poesia e letteratura), questa è l'ultima, in ordine di data; opportuna, nella teoria, e non meno fruttuosa delle altre, che tutte assorbe, ma non meno delle altre, nella pratica fàttane dal Croce (l'oratoria del Manzoni; la struttura di Dante; l'intrattenimento dell'*Odissea*), dando frutti talora meno persuasivi e, in un caso almeno (il Manzoni), coraggiosamente smentiti poi dallo stesso Croce.

Il fatto è, quanto al Ronsard, che se gli *Amori* traggono anzitutto occasione dal clima, petrarchesco clima, del platonismo quale fu elaborato dal nostro cultissimo Cinquecento; tale platonismo, in terra di Francia, s'inseriva in una temperie di cultura tanto meno filosoficamente ardua, diciamo pure meno cólta. Nella lionese Louise Labé, contemporanea al Ronsard, poteva avvenire perfino che lo spunto platonizzante e petrarchesco, nel concreto della pagina, trovasse toni e accenti, che per semplicità, malinconia e candore fanno pensare, ben altro che ai nostri lirici del '500, maschi e femmine, alla Compiuta Donzella: addirittura toni, che erano stati nostri (ironia dei flussi e riflussi della storia: per suggestione provenzale) fin nel Duecento! Nello stesso modo, il petrarchismo (e platonismo) del Ronsard, ne caratterizza poco più che gli spunti esterni, anche dove quasi traduce; per riferirci a un caso concreto, si veda il Sonetto III del *Second Livre des Sonnets pour Helene*, derivato scopertamente dal CXL in Vita di Laura. Stupiamoci pure della nota che vi oppone il Cohen (editore del Ronsard nella Pléiade), secondo cui sarebbe più bella la traduzione che non il maestoso, solenne, struggente originale petrarchesco («Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra»...); stupiamoci di vedere affermata la preferenza, a proposito del v. 4 del Petrarca, «Vedi lume che 'l Cielo in terra mostra», diventato il v. 6 del Ronsard, «Qui rassemble une Aurore au plus beau d'un matin»; ma dopo esserci stupiti, e scandalizzati magari, deponiamo, col paragone, lo scandalo, gustando invece la leggiadria di madrigale che è la fresca, vaghissima novità del traduttore in confronto al testo glorioso: nella quale leggiadria si risolve (come variamente si risolvono a materia della poesia i giuochi concettosi e barocchi del Tasso in Italia, dello Herrera in Ispagna, dello Shakespeare, quando sarà, in Inghilterra) anche quella che, fuori di tal leggiadria, sarebbe povera «agudezza», lambiccato «concetto».

Appunto al madrigalesco Tasso, che operò quasi contemporaneo al Ronsard, vien da pensare, leggendo gli *Amori*, meglio che al Petrarca, nonostante che questi sia, come l'altro non poteva essere, presente alla pagina; sarà intanto magari, che sarebbe già qualche cosa, per l'abitudine sociale della Corte, occasione pratica dell'una e dell'altra poesia, e che già dispone essa la fantasia in quei modi di canto. E sappiamo bensì, che del Tasso abbiamo nominato quella parte dell'opera, il cui avvicinamento confermerebbe al Croce, semmai, il giudizio negativo della poesia del Ronsard; chè anche il lirico Tasso parve al Croce restringibile sotto l'etichetta della letteratura. Ma chi, come i più avvertiti ormai dei lettori del Tasso, nella profluvie della sua produzione lirica, han saputo ritagliare l'ideale antologia, non dell'uomo di mondo, del poeta, o del poeta nell'uomo di mondo; chi ha orecchi aperti per cogliere, nella leggiadria sensuosa del madrigale tassesco, proprio quel «chè di severo e malinconico», affermato romanticamente dal Croce carattere della poesia; ancora una volta, per tal lettore, il paragone sembrerà invece abbassare, anzichè avviare giustamente all'apprezzamento della voce del Ronsard. Dietro la lirica del Tasso, come del resto dietro l'idillio dell'*Aminta*, rattenuta ma presente, come l'ombra mossa di un ramo a chi cammina nel sole, sempre si avverte in qualche modo la potenza cupa del cantore della *Gerusalemme*; anzi, la poetica suggestione di quella gentilezza di madrigale, riposa, nel Tasso, proprio in tanta contenuta forza e tristezza di tono, piegata in così breve giro, nel sospiro in cui del tutto non si dimentica mai. Dietro il poeta degli *Amori*, invece, c'è l'assiduo lavoro di un'altissima coscienza di letterato, qualunque argomento egli tratti, sia magari

Continua a pag. 6.

Eurialo De Michelis

SOMMARIO

PROSE DI T. S. ELIOT

Un recentissimo « Penguin » doppio ci presenta un'ampia scelta della prosa di Eliot, affidata a John Hayward che vi ha premesso anche un'introduzione, approvata dall'autore, offrendoci una buona occasione di riconsiderare alcuni aspetti di Eliot saggista e proporli o riproporli all'attenzione dei lettori.

La materia è divisa in due parti: critica letteraria e critica sociale, e la prima parte in tre sezioni: critica in generale, critica di poesia, critica monografica. Tutti i saggi e brani di saggi son datati, alcuni non erano apparsi prima in volume.

Si rivedano, intanto, alcuni degli assiomi di Eliot che meglio ci si illustrano dal contesto e dalla distribuzione della materia. Così quello dell'impersonalità e quasi impassibilità della poesia, che richiama da presso i giudizi di Keats sul poeta in generale e su Shakespeare e la poesia shakespeariana in particolare: « Il progresso dell'artista è un continuo sacrificio della sua individualità (*self*), una continua estinzione della personalità », « La poesia non è uno slogare l'emozione, ma al contrario un evaderne; non è espressione della personalità, ma fuga dalla personalità »; ma, aggiunge il sagace poeta, « soltanto coloro che hanno personalità ed emozioni, sanno cosa significhi volerne evadere » (1919). Altre volte, è interessante rilevarlo, l'assioma è stato codificato, e proprio nei casi più decisivi, più dai critici del poeta che da lui stesso. Scrive infatti Eliot nel suo secondo saggio sul Milton (1947), che rappresenta una autoritrattazione rispetto al primo (1936) con tutte le sue *strictures* intorno al classico inglese, in qualche modo paragonabile alla palinodia di Croce sul Manzoni, « l'espressione "dissociazione della sensibilità" (una delle due o tre da me coniate, come quella del "correlativo-oggettivo" che hanno avuto nel mondo un successo per il loro autore sorprendente)... ». E non diremo più a ritrattare, ma in qualche modo a compensare e controbilanciare le riserve espresse sull'*Amleto* di Shakespeare nel saggio del 1919 dove si denunciano zone d'ombra e difetti compositivi del celeberrimo dramma, ecco apparire in *Poetry and Drama* (1950) l'analisi tecnica della prima scena della tragedia, scena consideratavi esemplare. Attualissima rimane invece nei confronti di Eliot e di tutta la poesia « imaginistica » la disamina polemica della famosa definizione di Wordsworth sulla poesia quale « emozione rievocata in tranquillità », definizione poco accetta a Eliot e ai suoi discepoli (Spender, Auden) e da Eliot contestata punto per punto: « non è emozione, nè rievocazione, nè, senza distorsione di significati, tranquillità » (1919). (Si veda accanto a questa l'obiezione analoga levata da Auden circa la « simultaneità » di emozione ed espressione nella poesia). Più accetta doveva invece tornargli la frase di Arnold sulla poesia « critica della vita » anche se di fronte alle ideologie del critico vittoriano Eliot sia stato assai severo. E dei vittoriani ha trattato magistralmente Tennyson, di cui *In memoriam* è considerato l'unico capolavoro, proprio perchè corrispondente con esattezza alla sola cosa che Tennyson, il più conformista dei vittoriani, fosse, in maniera paradossale, capace di sentire religiosamente, il dubbio: « un Virgilio fra le Ombre, il più triste di tutti i poeti inglesi, fra i Grandi del Limbo, il più istintivo ribelle alla società in cui era il conformista più perfetto » (1936). Di Virgilio, in contrasto qui col « miglior fabbro », Ezra Pound, ha scritto quasi devotamente, accettandone in sostanza la nozione che ne ebbero il medioevo e Dante (1951). E nel saggio « Religione e letteratura » del 1935 (Eliot cautamente evita i termini troppo compromettenti di « preghiera e poesia ») si legge una frase tale da sbalordire i crociani di stretta osservanza: « L'autore di un'opera d'immaginazione intende a colpirci integralmente, in quanto esseri umani, ne sia o no egli consapevole; e noi ne risentiamo integralmente, da esseri umani, volenti o nolenti. Io suppongo che ogni cosa che noi mangiamo... influisca su di noi durante il processo di assimilazione e digestione e credo che ciò sia altrettanto vero di qualsiasi cosa noi leggiamo » (1935).

Circa la perfetta complementarietà dell'attività critica e fantastica in Eliot, basterà rileggere un saggio sull'uso della poesia e l'uso della critica (1933) di cui alcune frasi ricompaiono di poco modificate in una delle poesie più celebri, *The Journey of the Magi*; « sei zotici visti giocare a carte attraverso una finestra aperta, di notte, a un piccolo nodo ferroviario francese, dove c'era un molino ad acqua... ».

La spiegazione definitiva è, come sempre, il poeta stesso a fornircela: « Ma la poesia può apprendere altrettanto dalla prosa che dall'altra poesia e io credo che una reciproca relazione tra prosa e verso, come fra lingua e lingua, sia in letteratura una condizione di vitalità » (1933). « Il linguaggio frattanto cambiava, e Dryden apparve a purificare la lingua poetica e ricondurla una volta di più all'ordine della prosa. Per questa ragione egli è un grande poeta » (1930).

Quanto ai saggi più lunghi e riprodotti per intero, ometteremo quello su Baudelaire, ben conosciuto anche in Italia, ma converrà fermare la nostra attenzione sopra un altro saggio fondamentale e forse men noto in Italia, quello sulle *Pensées* di Pascal (1931), che figura come introduzione alla edizione della Everyman's Library. Esso ci sembra illuminante soprattutto nei confronti del cristianesimo dell'autore. Poichè alla polemica di Pascal contro i gesuiti Eliot dà poco rilievo, ciò che assorbe tutto il suo interesse è la lotta di due giganti della cultura europea, Pascal e Montaigne. Perchè Pascal « in forza di quelle ragioni che Newmann chiama "potenti e concorrenti", si trova inesorabilmente vincolato al dogma della Incarnazione »; egli « produce le ragioni che convincono l'intelletto ». Si trattava, si tratta ancor oggi, di scegliere fra scetticismo definitivo e un definitivo atto di fede. Un liberale scettico come E. M. Forster confessa sinceramente di stare con Montaigne, di ripudiare, per conto suo, così Pascal come lo stesso Agostino. Eliot, è ovvio, ha scelto Pascal, e non a caso un suo acutissimo critico, Luciano Anceschi, allude, pur senza riferimento al saggio in questione, alla « scommessa » di Eliot. Il giansenismo di Pascal colora il cristianesimo di Eliot come peraltro di molti inglesi anglocattolici o cattolici. Se i convertiti e i semiconvertiti inglesi (alludo naturalmente agli scrittori e più generalmente agli intellettuali) fan capo più o meno tutti al Movimento di Oxford, è pur vero che pochi hanno appreso dal filippino Newman, con la lezione del medievalismo, quella della Chiesa controriformistica e diremo controriformata. E mi pare fra i moderni di poter indicare con sicurezza soltanto il gesuita G. M. Hopkins. Gli altri, inclusi Belloc e Chesterton, oscillano per lo più fra il medievalismo e il giansenismo. E Eliot conclude il suo saggio con queste parole: « Non posso concepire nessuno scrittore critiano, nemmeno Newman, che si debba maggiormente raccomandare a coloro che dubitano, ma hanno una mente capace di concepire e una sensibilità capace di sentire, il disordine, la futilità, il mistero dell'esistenza e della sofferenza, e che riescono a trovar pace soltanto attraverso a una disfazione dell'intero essere ».

I saggi di Eliot sul cristianesimo e su una società cristiana non sono forse i più forti e i più fermi della sua opera critica. A prescindere dalla sicura e serena valutazione dell'apporto della tradizione cristiana, la sua argomentazione, spesso, sebbene serrata, è alquanto generica, a volte anche utopistica alla Ruskin. Vi si riscontrano comunque certi assiomi validissimi e preziosi, in una lungimirante critica, a volte in chiave di scetticismo illuminato, delle limitazioni e deficienze del laicismo democratico: « Non abbiamo nessuna garanzia che un regime democratico non possa essere tanto avverso in pratica al Cristianesimo quanto un altro potrà esserlo in teoria... »; « Non è l'entusiasmo ma è il dogma che differenzia una società cristiana da una società pagana... E' un problema grave, e non soltanto in questo paese, un problema che è stato ricordato gravemente anche dal defunto Sommo Pontefice, parlando non di un solo paese ma di tutti i paesi civili, quello delle masse popolari sempre più estraniatesi dal Cristianesimo... L'esser costretti a vivere in modo che il contegno cristiano è possibile soltanto in un numero limitato di situazioni, è una leva potente contro il Cristianesimo; poichè il contegno influisce sulla convinzione religiosa non meno efficacemente che la convinzione sul contegno ». O si veda nello stesso saggio un lucidissimo e coraggioso giudizio sul fascismo: « La obiezione fondamentale al fascismo, quella che nascondiamo anche a noi stessi perchè potrebbe condannare noi stessi non meno del fascismo, è che esso è pagano ». Oppure la severità del critico sociale sulla restrizione delle nascite: « ...la nostra concezione di ciò che sia naturale ha subito tali distorsioni, che c'è di quelli che considerano contrario a natura e perciò ripugnante che una persona dell'uno o dell'altro sesso elegga una vita di celibato, e li considerano perfettamente "naturale" che le famiglie debban venir limitate a uno o due figli. Sarebbe forse più naturale e meglio conforme al Volere di Dio, se ci fossero più celibi e i coniugati avessero famiglie più numerose » (1939).

E si riconsiderino infine certe sue sottili distinzioni sulla definizione della Cultura e i caratteri in essa universali, estrose a volte, o eccentriche, e tuttavia pertinentissime: ... e cercheremo la cultura non in alcun individuo o in alcun gruppo di individui, ma sempre più in ampiezza; e alla fine saremo indotti a trovarla nello schema della società nella sua interezza... gli artisti non solo spesso sono insensibili ad altre arti che non praticano, ma a volte han maniere pessime e scarse doti intellettuali. La persona che contribuisce alla cultura, per quanto importante possa essere il suo contributo, non è sempre una « persona colta »; « Se prendiamo sul serio la cultura, ci avvediamo che un popolo non esige soltanto di mangiare abbastanza (sebbene perfino questo sembra esser più di quanto siamo in grado di assicurare) ma una conveniente e particolare "cucina"; un sintomo del declino culturale in Granbretagna è l'indifferenza all'arte di confezionare il cibo » (1948).

Augusto Guidi

JEAN COCTEAU

e una nuova guida d'Italia

Abbiamo sotto gli occhi un volumetto massiccio che il portalettere ci ha gettato sul tavolo, dopo tanti giorni di scioperi francesi. E' una nuova Guida d'Italia, serie rossa della Casa Nagel di Parigi, ormai universalmente conosciuta. Il testo, tradotto in francese, è quello di Gino Spaventa Filippi. Ecco un'Italia da cui traspare qualcosa di nuovo, ancorchè compilata sulla solita falsariga, lo specchio di un antico paese che per recenti vicissitudini, ha subito profonde trasformazioni.

Si dica subito: per chi si accinge a percorrere la nostra penisola, è una miniera d'informazioni. E' preceduta da un saggio introduttivo sulla storia, la geografia, l'arte, la letteratura, la musica, il teatro, e persino la gastronomia dell'Italia. Le piante delle città di maggiore importanza artistica, vi appaiono a colori, le altre figurano in nero. Nell'assieme, ripetiamo, una fonte incomparabile di notizie, quasi un'enciclopedia del giornalista che intenda ragguagliarsi sull'esattezza di certi dati e di certe cifre: identica, in fondo, alle guide tascabili che siamo abituati a vedere nelle mani di tanti turisti. Ai distratti, evidentemente, servirà per rinfrescare la memoria a proposito dell'attribuzione di un'opera d'arte; agli ignari per rettificare una nozione in procinto di divenire inesatta; così colmerà tante lacune.

A questo punto uno dovrebbe essere al termine delle sue riflessioni.

Senonchè, la guida in parola, si fregia di un particolare eccitante: una prefazione di Jean Cocteau. E' come se l'impenitente e famoso causeur l'abbia tenuta a battesimo. Prefazione breve, di poche pagine. E si sa che la reputazione di Cocteau è dovuta in parte alle sue scintillazioni estemporanee, le sue postille, le sue prefazioni, i suoi puntigli fantasticati all'estremo. E dacchè le impressioni d'insieme sull'Italia sono vergate in quella pirotecnica che gli conosciamo, da quest'indizio la guida sembrerebbe assumersi un impegno particolare. Comunque, un conto è la sequela schematica dei brani informativi, e un altro l'apprezzamento astratto e panoramico che ne dà Cocteau, il quale, in questi ultimi anni, in occasione di sagre culturali, ha ripreso un contatto intimo col nostro paese; e per conseguenza è in grado di entusiasmarsene in un modo personale. Dopo tutto; uno straniero che parli di noi, alla base del suo giudizio sottintende un confronto.

E' confortante vedere che in certi intellettuali che vanno per la maggiore, e per giunta nei più puntigliosi parigini, si vada ora sviluppando un fervore insolito, fin qui impreveduto, per l'Italia. Quando il fervore è generico, rimane precario come un atto di cortesia. Quando ha del mordente, vale la pena di registrarlo.

In codesta prefazione, appunto, seduce spigolare fra le immagini originali, sebbene non del tutto inconsuete, che vi si pigiano come in un blando fuoco d'artifizio. Talvolta sono caustiche, tal'altra riflettono consapevoli simpatie.

Così egli scrive: « Tutte le volte che mi avviene di oltrepassare la frontiera

Continua a pag. 4.

Gino Nibbi

Lettera a Ugo Spirito

DELLA VITA COME AMORE

Gentile Maestro,

Mi hanno letto « La Vita Come Amore » e avevo scritto alcune note sul problema che l'opera affronta.

Erano più che altro impressioni, fresche di immediatezza sì, ma, a mio avviso, per nulla pregevoli, o intuizioni piuttosto frammentarie che se mi avevano dato in un istante l'illusione di cogliere la verità, subito dopo si rivelavano per quelle che erano, deboli sempre. E così, in mezzo ai saggi e alle critiche di persone approfondite nella filosofia che avevano recensito il suo libro, le mie parole non avrebbero avuto senso, tanto più che non concludono mai, e le ho distrutte.

Ora Le scrivo per un mio bisogno: forse perchè non so e non posso fermarmi oltre; forse per avanzare qualche riserva generata dalle mie insufficienze e dalle mie lacune; certamente per chiederLe ancora consigli e soprattutto per ringraziarLa del bene che ha fatto, con la Sua opera, a me e a tanti, offrendoci « uno spiraglio » come Ella dice, per affisare il sole.

Il libro mi è stato di conforto nella tenebra che mi tiene prigioniero. Le pagine le ho intese vibrare dello stesso ardore che Ella porta nella sua vita di ogni giorno. E mi è parso di sentire la Sua voce come a scuola nella pacatezza di quel Suo sorriso che incoraggia e sostiene, nella parola che guida con intelligenza.

Il mio spirito, anche se non è nel medesimo « stato di grazia » del Suo, si è commosso dinanzi alla visione di una umanità affratellata; l'amore gli ha riscoperto la ragione di vivere; il dolore gli si è rivelato necessario per dare contenuto all'esistenza.

Il Suo libro è un atto di fede nella società dell'Amore. E lo ho sentito che amare è un bisogno insopprimibile dell'uomo, che l'Amore è la leva del mondo, e quindi, che amare è condizione per comprendere, perchè solo nell'amore è effettivamente adeguazione di termini e ha significato, come Ella conclude, A = A.

Gli uomini possono trovare salvezza solo nell'amore.

Ma a questo punto qualcuno potrebbe obiettarmi: « Se è vero che se amo comprendo, e, se comprendo non giudico, non riesco tuttavia a negare il giudizio di valore, perchè se sono portato a fare un giudizio di fatto, e non posso non farlo, consegue che da questo passi necessariamente ad un giudizio di valore ».

Gli risponderei: — Finchè giudichi non ami, e, quindi, non comprendi. Se amassi tuo fratello non giudicheresti di lui nè delle sue azioni, non vedresti i suoi difetti, ma li comprenderesti.

Perchè, se ami tuo fratello vivi di lui e per lui, non ti distingui da lui; la tua vita si risolve nella sua; non siete una molteplicità, ma un'unità, compiutezza dell'atto spirituale. Se lo giudichi, distingui te da lui, analizzi, e, quindi, stabilisci tra te e lui una separazione, una barriera. Il giudizio provoca un jato, una frattura, estraneità; solo l'amore genera fusione, accordo, armonia.

E, io per quel che mi riguarda, convengo che non debbo e non posso giudicare l'altro perchè giudicare è distinguere. Non debbo giudicare l'altro perchè non lo amerei, o, che è la stessa cosa, non lo comprenderei e, quindi, lasciando fuori di me l'altro, mi taglierei dal mondo. Debbo piuttosto sorvegliare me stesso, proprio perchè lo ami di più e comprenda meglio tutte le creature.

Qui il mio interlocutore potrebbe sorridere di me e dire: — Se tu riconosci di dover sorvegliare te stesso, vigilare su di te, sia pure per più amare e per meglio comprendere, tu giudichi sempre. Ma io potrei rispondere: — L'esigenza che mi spinge a realizzarmi come spiritualità mi fa tendere all'annullamento di me facendomi dimenticare nell'altro.

E forse ancora quel tale ribatterebbe: — Ma che cosa è un così fatto amore? Un amore che non fosse avveduto, intelligente, e si trattasse anche dell'amore della madre per il figlio, nuocerebbe all'amore stesso prima di offendere la giustizia. — Ma io potrei rispondere: — L'Amore vero è dono e abnegazione e non cieco impulso.

E quegli: — Se non è impulso, è razionalità.

— Non è mera razionalità, risponderei, perchè non è la conclusione di un ragionamento che mi fa accettare ciò che a me conviene, ciò che a me è utile, ma è slancio illuminato dell'anima. E' sacrificio che non si avverte anche se fa soffrire colui che ama perchè supera e trascende le miserie e il dolore in una visione di bellezza che va al di là dell'attimo contingente, in un mirabile accordo di toni in cui anche le note discordanti non sono più tali o si sono rivelate per esse necessarie per assolvere una loro funzione, utile all'economia generale dell'universo; l'amore è sentimento che si esalta nello sforzo di ricondurre il molteplice alla totalità; è anticipata liberazione dal peso e dalla corporeità; e, ascesa dello spirito in un cielo che abbraccia i mondi e in cui si realizza la suprema armonia.

Così l'antinomia tra giustizia e carità è in certo senso più apparente che reale e in quello che di reale conserva è feconda e se non si elimina del tutto è solo perchè serva all'uomo per il superamento nella sua attività pratica.

E poichè nell'amore si risolve anche il dolore e perfino il male rivela la sua inconsistenza, che cosa si può dire della libertà? E l'uomo è libero?

Risponderei: — Io so di non essere interamente, assolutamente libero se non per altro per il fatto che io non sono nato per un atto libero della mia volontà e potrei morire senza averlo voluto e quando morrò forse non vorrei. Dunque non sono libero. E se non sono libero come posso amare? — Non sono libero, è certo, ma non sono libero in assoluto. Perchè dinanzi a certe particolari situazioni io sento che mi determino in un certo modo mentre potrei determinarmi in un modo diverso e faccio una cosa e potrei farne un'altra.

Con ciò non mi pare che si reggerebbe sufficientemente l'obiezione che mi si potrebbe fare - « O si è interamente liberi o non si è liberi affatto, allo stesso modo che una verità o è tutta verità o è tutta errore. — In tal caso io avrei il diritto di chiedere dove comincia la verità e dove finisce l'errore e che cosa è la verità. Pure in ognuno è chiara per quanto è possibile, ed è chiaro altrettanto l'errore. Ma qui mi si potrebbe ancora dire che io mi limito ad una verità relativa e quindi sono fuori della verità. A questo punto pur non rinunziando alle indagini sulla verità e sulla sua natura, sulla libertà e sulla assolutezza, inesauribili da noi per la nostra natura di uomini, mi permetterei di osservare che non intendo riferirmi ad una « relatività in assoluto », ma alla possibilità o meno che è in noi di esaurire la verità, e cioè alla capacità stessa della nostra ragione, alle sue forze, ed al suo potere. In conseguenza di ciò non mi sento di affermare che sono passivo, ma che sono limitato per la mia finitezza, per il fatto che non sono autosufficiente: non mi sono potuto dare, infatti, l'esistenza. Ma la mia finitezza può rompere il cerchio che la circoscrive e arricchirsi. In tal caso la sua crescita si potenzia, si risolve e prende valore nell'anelito al tutto di cui mi sento parte, se il sentimento prevale sulla logica, se si genera lo slancio che si sostanzia di amore.

E' il Suo libro, mi pare, l'espressione di un particolare misticismo in dissidio con un razionalismo esasperantemente intellettualistico che sferza la ragione e dalla ragione è sferzato; è il breviario dello spirito che sconfina e si spiega per spazi infiniti, e, vede slargarsi lo orizzonte e non attingerà mai la meta perchè il perfezionamento a cui tende non può conseguirsi. Ed è l'espressione di un problema, anzi del problema attuale, che avverte ogni uomo che vive il nostro tempo. Nessuno oggi di fronte alla constatazione di una efferatezza di un crimine corre con il pensiero alla sanzione spietata, ma guarda al reo come ad un malato bisognoso di cure, di amore, di comprensione. E solo che accanto al cervello si lasci palpitare il cuore non ci si richiama più sollecitamente alla legge appunto perchè non si vuole che la lettera mortifichi lo spirito.

E' questa Sua ultima opera, più che la conclusione delle precedenti una fase avanzata di esse che segna un passo avanti nelle vie luminose dello spirito. E' il volo di un'anima in alto che per amore non si estranea dalla terra, anch'essa opera di Dio. Soggetto e oggetto si mutano e la creatura (parte) si integra e si risolve nel Creatore (Tutto).

Il significato dell'opera resta nel suo titolo perchè l'esplicazione del sottotitolo inerisce piuttosto ad un Cristianesimo non inteso nella sua essenza o falsato attraverso manipolazioni ed espressioni degli uomini nel tempo o male praticato per nostra debolezza. Il Cristianesimo originario è tutt'altro che esaurito.

Perchè io amo rappresentarmi il Cri-

Continua a pag. 3.

Antonio Lanzone

LO SCULTORE DEL CAPRICCIO

Nella storia della parola« capriccio » si potrebbe vedere in sintesi lo sviluppo d'un modo di intendere la creazione artistica secondo le inflessioni d'un gusto perennemente vivo pur attraverso i legami ai vari tempi e circostanze: quasi sinonimo di bizzarria nel manierismo cinquecentesco, si complica attraverso il Barocco e prende più preciso valore nel Settecento identificandosi come uno degli atteggiamenti più tipici del « rococò » nel quale entrano liberamente, come in uno strano e talvolta paradossale incontro, goticismi e preziose « cineserie ».

Ma, essendo il capriccio un aspetto pienamente legittimo che sorge dalla nostra stessa esigenza fantastica, lo ritroviamo in epoca romantica (più vero e significativo nella musica e nella poesia che nelle arti figurative) e ne siamo avvolti, spesso affascinati, nell'età moderna proprio ai nostri giorni: in un tempo in cui un simile atteggiamento sembrerebbe respinto dalla violenza delle creazioni espressioniste ed astratte e invece dobbiamo riconoscere che domina sovrano un po' dovunque, sostenuto e legittimato da quell'intimo scontento e da quel timore di approfondire i problemi (e non soltanto dell'arte) che caratterizza l'epoca attuale.

Ma, come nel capriccio del Rinascimento e del Cinquecento entravano elementi intellettualistici, simbolici, culturali, e nel settecento vi si inserivano, (variegate sfumature) le più strane nostalgie esotiche, oggi, nel capriccio moderno, si affaccia insistente il surrealismo con le sue suggestioni paradossali macabre, talvolta di una ricercata sensualità.

Molti artisti non avvertono neppure d'essere nella corrente del capriccio moderno e pensano di creare le loro opere affidandosi al caso o all'estro: non è la prima volta che ci accade di vedere accettati nel bagaglio della creazione artistica elementi naturali che non presentano affatto la trasformazione dovuta all'arte ma che, messi violentemente accanto l'uno all'altro, senza apparente ragione logica, soddisfano a quel gusto della materia che troviamo in certi soprammobili settecenteschi congegnati come infiorescenze marine, dove tutto collabora a stimolare il piacere del sogno: dal corallo e dalle madrepore, alle tortuose conchiglie.

Tutto ciò, in ogni modo, segna i limiti d'un gusto (spesso d'un cattivo gusto) che coincide, forse, con le epoche di maggiore saturazione e stanche, in delicati momenti di trapasso.

Ma che ci fosse qualcuno oggi, che con eccezionale vivacità di ingegno e fantasia, riuscisse a rivivere i motivi più raffinati del capriccio creando opere singolarissime e tuttavia del nostro tempo sembrava quasi impossibile pensando alle complicazioni cerebrali e ai « complessi » di varia natura in cui l'artista scivola quasi fatalmente nell'età contemporanea.

Fu in quel raffinato e tentacolare porticciolo di approdi e di partenze che è l'« Obelisco », vetrina delle novità e delle più impensate rarità bibliografiche che, tra disegni e quadri, vidi risplendere nella più preziosa ceramica che si possa immaginare alcune sculture modellate con bravura e inventate con acuta fantasia.

Da allora, due o tre anni fa, non manco più all'appuntamento e, se anche mi debbo accontentare di godermi i begli « oggetti d'arte », come cosa distaccata e lontana da ogni possibilità di possesso, ciò non mi rende meno avido e curioso. Queste ceramiche, già disputate dai collezionisti e dagli amatori, sostituiscono nel gusto moderno i centri da tavola, i soprammobili, i ninnoli settecenteschi; ma valgono esteticamente come prodotti autonomi nella ricchezza d'invenzione e nell'originalità della felice traduzione plastica e coloristica: sono agilissimi negri vestiti di piume bianche o annodati da cigni candidi, magri pagliacci infilzati in acuti obelischi, stelle marine e mostri favolosi: oppure inverosimili barche di frutta, guidate da Pulcinella.

La prima impressione di questi oggetti è che siano il prodotto più alto e prezioso di uno di quegli artisti del capriccio settecentesco: un Brustolon più nervoso e leggiadro, un Sammartino, un Domenico Tiepolo tradotto in ceramica; ma poi ci si accorge subito che l'artista è del nostro tempo e che non imita nessuno: che inventa, così, per il piacere di inventare e che dal gusto settecentesco ha preso soltanto lo stimolo a nuovi ardimenti. Anche certi motivi di suggestione macabra sembrano giungergli filtrati attraverso una sensibilità capricciosa ed elegante: c'è un orologio, per esempio, con una candida Morte, modellata con uno stile nervoso e pronto, come in un bozzetto di immediata fattura. Esso sembra ripescato nella più allucinata tradizione del settecento eppure ci si accorge dall'estro spregiudicato, che la stessa allegoria è vista con occhi moderni e ripensata non senza una dolorosa amarezza.

Lo Spada - Morte-Orologio (Ceramica)

A sfogliare i disegni e gli schizzi di questo maestro del capriccio si entra più intimamente nel suo mondo di idee e di invenzioni: i motivi sono infiniti, il tratto di penna spesso rialzato dalla mezza macchia a fieri colpi di bistro (come appunto negli schizzi di Giandomenico Tiepolo o di Francesco Guardi) ha l'instabile vivacità dell'estro che appena si ferma un attimo per concretare un motivo e già passa oltre; sono disegni che, da soli, comporrebbero una cartella ricca di affascinanti pretesti, di vere « improvvisazioni ». Ma a questo punto, proprio mentre si dovrebbe presentare l'artista nella sua autenticità umana e definire la sua identità, per determinarne i rapporti, anche materiali con l'attività artistica contemporanea, ci troviamo soltanto di fronte ad un nome che, poi, ha tutta l'aria d'essere uno pseudonimo: « Lo Spada ». Per quanto si sia certi che si tratta d'un artista giovane e vivo, tutt'altro che preoccupato di stimolare la curiosità degli amatori con stranezze e modi inconsueti di vita, è altrettanto sicuro ch'egli non vuole essere conosciuto che con questo suo nome d'arte, che del resto, viene già pronunciato con interesse ammirativo.

Può darsi che l'artista consideri di fronte ai problemi più impegnativi dell'arte sua, questi delicati prodotti come intelligenti e raffinati « divertimenti » e che ad essi voglia legare soltanto il suo nome di battaglia: non è, del resto, anche questo un « capriccio »?

L'importante, in arte, è che anche il capriccio sia preso sul serio.

Valerio Mariani

Lo Spada - Negro e Cigno (ceramica)

SULL'ORIGINE

E LA DIFFUSIONE DELLE FIABE

Sono note le varie teorie sorte in merito all'origine e alla diffusione delle fiabe, da quando, nel secolo scorso, si cominciò a rilevare che molte fiabe, anzichè essere esclusive di un popolo, erano patrimonio comune di genti anche le più diverse ([1]).

La prima teoria, chiamata mitica (W. e J. Grimm, M. Müller), sosteneva, come scrisse A. De Gubernatis che ebbe il merito di divulgarla in Italia, « l'antichità e l'universalità della tradizione novellistica, e il fondamento mitologico delle novelline popolari in tutte le loro parti essenziali, e in molti de' loro particolari, i quali non sono, per lo più, altro che miti staccati, elementari, che vennero, come nuove molecole più lievi, ad aggregarsi ora all'uno ora all'altro de' corpi più gravi e consistenti » ([2]). In altre parole, « il fondamento generale delle novelline è mitico, per quanto, nella lunga via da esse percorsa in oltre quattro mila secoli di viaggio, abbiano potuto arricchirsi di molti nuovi, ed alcuni recentissimi, ornamenti storici » ([3]). La credenza religiosa sta dunque alla base delle fiabe, che, asserirono W. e J. Grimm, sono « figlie del mito » ([4]).

Meno resistente alla critica si rivelò la teoria indiana od orientalista o monogenetica (T. Benfey, R. Koehler). All'origine di questa teoria la constatazione rilevata in innumeri fiabe, scrive G. Pitrè, che « il soggetto della tradizione, per passare che faccia od abbia fatto a comporre altri tipi, a cercare altre circostanze secondarie, rimane lo stesso, i protagonisti son sempre lì a reggere le fila del dramma; e la narrazione, attraverso a giunte, interpolazioni, innesti, amplificazioni, lascia scoprire, per la sua nota dominante o prevalente, un motivo » ([5]). Tale identità di temi non andrà spiegata nell'identità dell'origine? T. Benfey e i suoi seguaci rispondono affermativamente, e indicano l'India come culla delle antiche fiabe. « *Il est un fait* », spiegava E. Cosquin, divulgatore della teoria in Francia, « *qui vient fortifier la thèse de l'origine indienne des contes populaires européens: c'est la conformité de plusieurs des idées fondamentales de ces contes avec les idées qui, de longue date, règnent dans l'Inde* » ([6]). E notava che non si tratta soltanto di un fondo comune di idee e di elementi: « *cette identité s'étend à la manière dont ces idées sont mises en œuvre et dont ces éléments sont combinés* » ([7]). Così, per fare un esempio, l'origine indiana di alcune fiabe è rilevata dalla presenza della metempsicosi, che è una credenza appunto indiana ([8]). La parentela delle razze indo-europee spiega a sufficienza il perchè della diffusione di tale fiabe in Europa ([9]).

Ma, si osserva, se è stata dimostrata l'origine indiana di talune fiabe, ciò non significa che tutte le altre debbano provenire dalla stessa fonte. Perchè mai negare alle altre nazioni un privilegio che dovremmo ritenere esclusivo dell'India? E' vero, osserva L. Di Francia, che nella invenzione e nella propagazione di certe novelle l'India ha sostenuto una parte storicamente accertata; « è anche vero però che i racconti hanno avuto in passato ed avranno per l'avvenire origini e caratteri molteplici, senza restrizioni di tempi e di luoghi, per la natura stessa dello spirito umano, che non soffre così eccessive limitazioni » ([10]).

La teoria poligenetica o antropologica, che aveva come principali rappresentanti E. B. Tylor e A. Lang, nasceva dunque anche e soprattutto come reazione a quella monogenetica o indiana. E sosteneva che l'identità dei temi non significa identità di origine, sebbene identità dello spirito umano, che è sempre il medesimo sotto ogni latitudine, nelle facoltà di fantasia perennemente creatrice e nel fondo morale sempre presente ([11]). Le grandi idee morali, osserva S. Solymossy, costituiscono il fondo comune della umanità e rappresentano una inesausta attrattiva per lo spirito. « *Telles sont, en particulier, les lois du juste, de l'aide mutuelle, de la solidarité, de la soumission filiale, du dévouement fraternel poussé jusqu'au péril de la vie, — la beauté de l'héroisme, celle de la fidélité à la foi jurée* » ([12]). Che se dovessimo considerare la sola India creatrice di fiabe, che cosa sarebbe accaduto di tutti gli altri popoli? Dovremmo forse concedere ad essi le sole virtù secondarie di rielaborazione e di propagazione della fiaba, negando quelle della creazione? Annovereranno tutti questi altri popoli solo ripetitori e rifacitori, e nessun artista? E l'arte creativa nel campo delle fiabe avrà conosciuto la condanna della sterilità dopo il periodo della fioritura indiana? Non si potrà « ammettere che qualche racconto, specialmente di quelli che si trovano in paesi lontani dall'influenza europea, sia nato proprio in Europa durante il medioevo? » ([13]). Meno assolutistica della teoria sostenuta dagli indianisti, la teoria poligenetica non nega dunque la monogenesi di un certo numero di fiabe, ma rifiuta di riconoscere un popolo eletto, cui si debba far risalire ogni fiaba, di ogni tempo e di ogni paese.

Si riallaccia alla scuola antropologica e insieme, sotto certi aspetti, alla mitica, P. Saintyves (E. Nourry). « Il Saintyves ammette, così, da una parte che i racconti ci tramandano l'ultima eco dei miti; e dall'altra, che questi miti sono "*le plus suvent*" i commentatori o le illustrazioni di un rito » ([14]): da ciò il nome di ritualistica dato alla teoria.

(continua - Le note, a pag. 6)

Gianfranco D'Aronco

lettera a Ugo Spirito

Continuazione dalla pag. 2.

sto tutto amore e carità. E sento che Ella possiede Dio, almeno Gli è più vicino di me e di tanti, perchè con grande purezza di anima Lo cerca. E Dio che non si nega a nessuno, non può nascondersi ai puri. E non mi meraviglierei se La sapessi un giorno cristiano del fervore di Paolo, perchè Ella vive ed opera con fede nel bene e per l'avvento dell'Amore. Così non mi meraviglio se i cristiani veri non combattono il Suo pensiero: essi vedono Lei sulla via di Damasco.

Mi perdoni per aver detto le parole che mi sono venute dall'anima e senza avere sufficiente competenza per parlare della Sua opera. Forse del libro non ho capito niente oppure ne ho capito troppo poco e male. D'altra parte una lettura affrettata e malfatta non poteva rendermi miglior servizio.

Per il rispetto doveroso che Le porto e per la mia abituale salvatichezza ho taciuto l'entusiasmo che mi ha preso; e se Le ho scritto è stato per giustificare l'insignificanza della « Favola » che mi sono permesso di offrirLe e solo perchè mi è venuta così in un momento e come obbedissi alla visione di amore che mi urge al di qua degli occhi chiusi. Avrei voluto, almeno, che il mio « scarabocchio » fosse degno di Lei, anche se esso è solo in apparenza frivolo.

Suo dev.mo

Antonio Lanzone

Lo Spada - La barca di Pulcinella (ceramica)

BACCETTI - BERNIER

VETRINETTA

PAVESE - SEMINARA

CESARE PAVESE, *Notte di festa*. Torino, Einaudi.

Ecco, questo è veramente il libro postumo di Cesare Pavese, quello che ci fa rimpiangere più crudelmente la sua fine immatura: il libro di versi (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*) e il diario, usciti a intervallo di un anno dal disperato suicidio dello scrittore piemontese, diventavano ancora, per la loro stessa intimità, per lo sgomento e le congetture seguite a quella morte, fatti troppo personali e segreti perchè in qualche modo si potesse avviare un discorso critico: e c'era come il sospetto, a parlarne, d'azzardare interpretazioni o giudizi troppo cautelosi, e perciò equivoci.

Notte di festa, invece, ci presenta il Pavese narratore, e a leggere questi racconti la tematica dello scrittore ci è davanti nel suo progressivo sviluppo. Sono racconti che risalgono per la data di composizione agli anni 1936-38, ed è strano che il Pavese li abbia sempre tenuti nascosti nel cassetto mentre gli sarebbe stato facilissimo pubblicarli: e anche questa è una lezione di umiltà e di onestà che dobbiamo meditare.

Caro, indimenticabile Pavese! Quanti anni sono passati dall'uscita di *Paesi tuoi*? il libro, oggi, mostra che il vero Pavese è altrove, eppure chi può dimenticare l'effetto ch'esso ci fece al suo apparire? In un momento in cui si scriveva tutti con le mani pulitissime, e solo di cose sublimi, prose d'arte e distillazioni letterarie, lo scrittore piemontese s'avvicinava all'uomo e alla sua umanità, con la penetrazione anticipatrice del vero artista. Per la prima volta nella nostra narrativa un personaggio orinava (l'ultimo a compiere questo gesto è stato probabilmente il piccolo protagonista di *Ladri di biciclette*: poi la censura americana ha chiesto il taglio della scena, per poter immettere la pellicola nel circuito degli Stati Uniti), e c'erano passioni e una maniera di rappresentarle che non si agghindavano d'orpelli o di vane parole.

Notte di festa, abbiam detto, riunisce dieci racconti inediti, e vi troviamo, come in un campionario, i temi cari al Pavese uomo e scrittore: l'esilio dei confinati, il mito della campagna e quello della città, il modo di trattare le donne sempre alla stessa maniera, il gusto delle passeggiate notturne tra amici per le osterie, certa cupa e fatalistica tendenza al suicidio, la pittura impietosa delle classi che svolgono la cosiddetta vita mondana. Motivi tutti che l'autore svilupperà poi nei suoi successivi libri — pochi anni di lavoro intenso e massacrante —, ma che hanno già qui una loro compiutezza, un risultato preciso e valido, una autonomia felice e assoluta.

Innanzi tutto le donne: un esempio per tutti, Lidia, la curiosa ed enigmatica protagonista del racconto *Le tre ragazze*, che si colloca accanto a quei due stupendi ritratti femminili che sono i personaggi di Linda e Gina del *Compagno*. E poi certi adolescenti, fors'anche più risolti e felici di quelli incontrati nei racconti di *Ferie d'agosto* (i ragazzi della *Giacchetta di cuoio*, quelli di *Primo amore*). Ancora: scorci di campagne, illuminazioni di personaggi attraverso una battuta o un silenzio od un gesto.

Sì, questo è veramente il libro postumo di Cesare Pavese: quello che ci fa capire che cosa le nostre lettere abbiano perduto, con la sua morte: un artista, ed un uomo, sotto molti aspetti, esemplari.

MICHELA PIRRO

•

FORTUNATO SEMINARA, *Le donne di Napoli*. Milano, Garzanti.

Studio di psicologia e studio di ambiente mi paiono i due poli entro cui si muove la narrativa di Fortunato Seminara. Egli unisce questi due poli in una prosa che si snoda con agilità tra ambiente e stati d'animo al fine di cogliere, appunto, la natura psicologica dei suoi personaggi in uno con le loro aspirazioni personali e sociali. Di qui il senso realistico della vita e delle creature del suo mondo.

In lui, di solito, il paesaggio lievita tutto un ambiente, cioè una condizione umana: e quando questo paesaggio e questa condizione investono il Mezzogiorno, si ha la sensazione di un dramma che dura da secoli. Se ne ebbe un esperimento con *Le baracche* (1942) e poi la conferma nel *Vento nell'oliveto* (Einaudi, 1952) e nella *Masseria* (Garzanti, 1952). Unico è quindi il filo conduttore della narrazione dello scrittore calabrese, anche se il calore di vita che si avverte in *La masseria* risulta alquanto raffreddato nel *Vento nell'oliveto*, dove si hanno impressioni talora ironiche, talora sfasate. In ogni caso la descrittiva di queste pagine dispone ad un atteggiamento umano di viva simpatia per l'uomo: «lavorano di lena; gli zapponi si alzano e si abbassano con ritmo uguale e con lo stesso ritmo si curvano e si raddrizzano le schiene; nessuno parla. Fa freddo; sono costretto ad accendere il fuoco per riscaldarmi. Guardo i miei uomini, li considero a uno a uno».

Altrove invece si hanno commenti a freddo, affidati al lasciar correre, al lasciar fare: «il mondo non l'ho fatto io: se è fatto male, non ho colpa; se è fatto bene, non ho alcun merito; l'accetto come lo trovo, e seguito a camminare». Poi si riprende per avvertirci che «bisogna andare per un nuovo cammino». Tutto ciò crea un contrasto psicologico che non riesce a giustificarsi come stato d'animo di esito positivo, per cui la prosa stagna e la narrazione procede fiacca, qua e là. Con questo però non s'intende dire che *Vento nell'oliveto* sia un romanzo del tutto negativo. Vi sono pagine vive, vi è un paesaggio ed un ambiente terriero e umano che dànno il senso della vita calabrese come solo Corrado Alvaro ha saputo fare meglio.

Il tono della narrativa del Seminara si eleva però in *La masseria*, acquistando forza di lievitazione e incisività non meno pregnanti che nell'ultimo suo romanzo *Le donne di Napoli* (Garzanti, 1953, pp. 276, L. 800), dove c'è uno studio attento e serrato della psicologia delle sue creature. Potrà magari avvertirsi anche qui qualche sforzo di costruzione, come si avverte in *La masseria*, ma ciò non toglie gran che alla bellezza della narrazione, la quale si equilibra in una linea definita di scrittura. La cronaca della vita, in *La masseria* come nelle *Donne di Napoli*, sollecita il consenso del lettore, segno che essa scava nel profondo, al tempo stesso che rappresenta uomini e cose con verità e schiettezza, senza ironie, senza astiosità. La protesta di Agostino Scala, di Andrea Iola, di Giovanni Nigro è seguita con simpatia, veduta come una necessità, il che allarga il significato delle pagine di *La Masseria* a vibrazione di umanità. Andrea Iola lascia gli studi e mira alla redenzione della sua gente per ottenerle il rispetto che si deve alla persona umana.

•

Si ha da vedere in ciò la prima origine del brigantaggio nel Mezzogiorno; Agostino Scala si esprime come si espressero Michele Rende nel romanzo di Giuseppe Berto e Luca Marano nel romanzo di Francesco Jovine. Qui si affondano le radici della narrazione nell'anima popolare divenuta cosciente dei suoi diritti umani. Questo sentimento dà calore e vita alla narrazione, che rappresenta al vivo l'anima della gente di Calabria; lo scrittore vive in mezzo ad essa, la osserva giorno per giorno e se la dipinge affratellata: «gli uomini riconciliati con se stessi e con la natura; la vita senza contrasti e senza odi; la forza e la volontà di tutti rivolte a un unico scopo: il bene comune», come scrive nel *Vento nell'oliveto*. E sebbene tutta l'esperienza del passato contrasti con questa idea, egli aggiunge, non per questo bisogna rinunciare a sperare. E' un atto positivo, di fiducia in sé e nella sua gente.

Questa fiducia, nonostante tutto, è palese anche nelle *Donne di Napoli*. esse hanno provato e provano ancora disinganni: esse si sono tormentate e ancora si tormentano, ma qualche speranza balena: Ortensia, Antonietta, Giulia, Vanda, Lidia ecc. vi si aggrappano come possono, ciascuna con la propria anima da provarsi o già provata come nel caso di Ortensia e di Antonietta. Qui il Seminara ha dipinto la condizione umana delle giovani e dei giovani del ceto medio negli anni intorno alla guerra d'Abissinia: leggerezza, faciloneria, ma anche preoccupazioni, anche tormenti psicologici, anche ribellioni come è proprio dei giovani. Ortensia più degli altri sente il peso delle ineguaglianze, vorrebbe essere ricca non solo per prendersi delle soddisfazioni, non solo per umiliare qualcuno, ma anche per fare del bene. Un po' per questo sentimento, un po' per puntiglio, un po' per vaghe speranze accetta l'amicizia di Rosario, uno strambo tipo di proprietario terriero della Calabria capitatole a caso tra i piedi mentre tornava proprio da quella terra ferita nel suo orgoglio e nel suo amore.

Gli altri (Giulio, Franco, Carlo ecc. coi quali le giovani si incontrano, ballano, discutono) fanno gli scettici o i furbi, a seconda del carattere. Franco deride la cultura «fatta di sentenze celebri, di lingue morte e di testi rari», ma sono parole che non trovano profonda eco nel suo spirito. Tanto per lui che per gli altri vi è fatuità, saccenteria non gesti, non parole che abbiano a colorire il disegno di una anima capace. E' la gioventù di quegli anni, nei quali pochi si salvarono dal grigiore ammantato di retorica: Franco dirà «non ciarle, vogliono essere fatti e opere», ma in realtà le sue affermazioni restano parole. E la prosa in cui vive Ortensia, Antonietta e tutti gli altri è serena, distaccata, uguale: sentimenti, pensieri, psicologia, atteggiamenti si disciolgono in essa, mostrandoci certe angolosità di carattere, certe asprezze di modi, certe umiltà anche.

Ed è per questo che figure, sentimenti vanno considerati nel loro insieme narrativo come una rappresentazione del ceto medio non solo di Napoli, di cui si parla, ma anche di altre città. Sicchè queste «donne» possono trasferirsi altrove con lo stesso risultato di fatti e di atteggiamenti, con la stessa psicologia. Ambientate prevalentemente al Vomero, queste donne si definiscono per quello che sono, diverse cioè dalle creature napoletane di un Bernari, di un Rea, ma pure vive e reali nella loro tormentatezza psicologica, nella loro carne insoddisfatta, nelle loro illusioni e delusioni. Seminara le ha rese con un linguaggio misurato, diretto a rappresentare le figure e a scoprirle nei pensieri e nei gesti. Mediocrità e inquietudini saranno soltanto superate dal pensiero che la «vita poteva avere un senso diverso da quello che s'era figurata fino allora», che si poteva scrollare «di dosso la noia degli anni inutili». E' il filo teso verso giorni migliori che lega questo racconto alla *Masseria*, ma qui, cioè in *Donne di Napoli*, si tratta di illusioni, lì invece si ha concretezza di vita.

ANGELO MELE

•

Jean Cocteau

Continuazione dalla pag. 2.

così prossima al Capo d'Antibes dove io soggiorno, mi sembra che la Bellezza tradita abbia eletto il suo domicilio fra Ventimiglia e Napoli. Essa vi regna in sordina, col suo tumulto di valigie colme di stracci superbi, di vesti multicolori, di oggetti ciarlieri che obbediscono alla regola del Numero». E prosegue: «Allora, la prima cosa che colpisce, è il buon umore; ciò che mi fece dire una volta che gli italiani sono francesi di buon umore».

E le sue opinioni su Roma? «Bisogna ammettere: in questo momento Roma è la capitale più viva d'Europa. Posteggiarsela in carrozza, sentirsi fluire dintorno le sue intimazioni di svago con cui essa simboleggia l'eleganza di un popolo che malgrado la fretta, conserva il gusto della passeggiata».

Cocteau è uno che vede a fondo, sebbene in modo molto fugace. «Alle sei pomeridiane, Roma si tinge di arancione. L'eruzione di quella luce proviene dalle sue viscere. Il vanto dei francesi è di avere esaltato questa ricchezza per il tramite di Corot».

Proseguendo nel suo linguaggio fantasia, egli aggiunge: «Urbino è di una nobiltà grave, e Raffaello sembra esservi nato questa mattina; Firenze è severa, e vi crescono i gigli rossi; a Siena la piazza inclinata fu dedotta dalle pieghe a ventaglio di una cappa di cardinale».

E più avanti: «Venezia che taluno prende per città malata, crogiolo di romantiche tristezze, è invece gioconda, piena di prestanza, dove i passanti vanno perforando masse di turisti, senza vederli, come fossero delle brume». Quindi è la volta di Napoli. «Napoli che conobbi pazza, formicolante, e tale che si aveva sempre la suggestione di sbarcarvi in un giorno di festa, la ritrovai più segreta, dopo le sue ferite, meno espansiva. Talchè si è arricchita di riserbo, oltrechè di un ristoro di nervi. Così la si ascolta meglio nei suoi silenzi».

Tutto si risolve in uno sfoggio di simpatia di cui bisogna estergli grati. «Dal fondo del cuore, io auguro all'Italia di preservare quella leggerezza ch'è tipica della città di Venezia, dove i cavalli risiedono sui cornicioni, i leoni svolazzano da una colonna all'altra, solo i colombi procedono gravi per le piazzette dall'aspetto carnevalesco, con le mani sul dorso».

Verso la fine egli conclude: «La Bellezza ha avuto ragione di scegliere l'Italia come ritiro. Ormai essa vi alligna libera, invisibile, visibile, regale, sotto il pseudonimo della Grazia. Talvolta essa si ecclissa, ma lo fa per così poco, che accoglie apertamente tutti i visitatori».

Era difficile arrivare in fondo in uno stile così permeato di poesia, e così sgombro di retorica. Sembra di retrocedere alla famosa battuta dei Calligrammes di Apollinaire: «Italie, o divine française!».

Gino Nibbi

•

ARMAND BERNIER, *Migration des âmes*. Bruxelles, Editions des Artistes. 1952.

Migration des âmes si intitola la più recente raccolta di «poèmes» del belga Armand Bernier, della cui complessiva opera e figura di poeta già ebbe ad occuparsi diffusamente A. Capasso, circa un paio d'anni fa, sulle colonne di *Idea*. Il libro odierno è corredato da una fervida introduzione di Marcel Arland (uno scrittore il quale, dopo essersi conquistata fra gli anni '20 e '40 una solida fama di narratore dallo scavo psicologico serato ed umbratile, si è venuto in questi anni affermando come uno dei più perspicaci e vigili critici francesi: oggi condirettore, insieme con J. Paulhan, de *La Nouvelle Revue Française*). Il prefatore chiude il suo breve saggio dichiarando che egli, in uno con J. Supervielle, da lungo tempo «tient Armand Bernier en très haute estime».

Nè gli si può dar torto. A. Bernier infatti, con queste sue nuove pagine, ci dà conferma — se ancora ce ne fosse bisogno — di dover essere ritenuto ormai uno dei maggiori poeti belgi del '900, ed una delle più forti personalità poetiche di lingua francese: giunto già ad una tale pienezza di canto e ad un traguardo di così trasparente nitore espressivo che è difficile immaginarli da lui ulteriormente valicabili. E' la solare maturità di un artista alto e pensoso, conseguita attraverso tappe molteplici e certo faticate, che sono contraddistinte dai titoli di ben altre nove sillogi, anteriori a questa *Migration des âmes*. La quale tuttavia, se nei confronti delle frasi ultime della storia del poeta, non reca alcun singolare apporto di novità o di sviluppo stilistico, viene egualmente ad occupare, nel quadro della produzione bernieriana, un posto tutto proprio: in forza appunto della sua linea tematica.

Non si tratta tanto, per tale autore, di una assoluta innovazione dei temi d'ispirazione: si tratta piuttosto di motivi e stimoli già saltuariamente, e senza ampio svolgimento, affiorati nelle sue precedenti opere, oggi ripresi e saldamente articolati l'uno nell'altro, in un vasto disegno unitario, in una compiuta trama lirica, sì da conferire al libro fisionomia e struttura di omogeneo poema. Nel quale, i singoli motivi ritrovano la loro unitaria soluzione e la loro fertile polivalenza nell'assunto di una particolare categoria contenutistica: che è quella dell'ispirazione religiosa. E infatti un robusto afflato di vasta e, direi, ciclica religiosità (cui non sono estranee le ragioni dell'umanità, le quali appaiono anzi vivacemente innestate in quel mistico respiro, specie nella prima parte che ha per titolo *Les vivants*) fermenta e luccica in queste liriche. E' la visione grandiosa e turbinante, delle anime che, staccandosi dall'essenza divina ed individualizzandosi, si riversano a sciami sopra la terra, a farsi prigioniere dell'argilla, ad abitare i corpi, i quali per esse sono così tratti fuori dal nulla. Poi l'anima, per tramite dell'amore, *ruse de Dieu*, mescola una parte di cielo *à l'écume de chair qui porte la semence*. Ma essa seguita ad avere sete di Dio: una sete che non è più umana, poichè essa anela *à la source première*, perchè *celle qui fut de la lumière* reca in sè la spinta assidua a ridiventare *de la lumière*. Ed eccoci alle poesie della seconda parte. *L'envol*, nelle quali con commossi accenti ed espertissimi colori, tra suoni di migliaia di uccelli, è cantato il ricongiungimento delle anime con Dio, *dans la haute clarté des étoiles*.

Il panteismo poetico, già notato in precedenti composizioni di questo mite *amico degli alberi e degli uccelli*, ivi appare visibilmente attenuarsi e, starei per dire, integrarsi e riscattarsi in un diffuso senso della trascendenza, che con il suggerito immanentismo panteista pare liricamente coesistere e conciliarsi.

Un meraviglioso scenario, dunque, di cieli puliti, d'azzurro fulgore divino, di panorami della terra, di anime che nell'esilio corporeo tendono a liberarsi di ogni terreno detrito, ma al cui anelito di astrale purezza di continuo contrasta — come memoria, anche se labile, come presenza ed urgenza ineluttabile — il gusto delle cose della terra, delle cose leggiadre e seducenti, di cui l'autore sa ritrarre al vivo, con freschezza di balzanti immagini che sembra di assaporare per la prima volta, il variegato aspetto e il dolce richiamo. E' come un assiduo mutuo permearsi di vertiginose purezze celestiali e di variopinte voci terrene. Si pensi, per esempio, a quella scorta fedele di migliaia e migliaia di uccelli cantori, di tutte le forme e di tutte le tinte, che il poeta vorrebbe per sè, a circondarlo da ogni parte, quando egli risalirà verso Dio: è il segno di un'ostinata e inestricata terrestrità.

Di quali illuminazioni, di quale cantabilità e levità di voce (sembra che le parole, i versi nascano con improvvisa, quasi ovidiana facilità e musicalità; eppure recano essi il suggello della perfezione prosodica solo apparentemente spontanea e corriva, in realtà laboriosamente raggiunta) sia capace A. Bernier, basterà ad attestarlo la lirica intitolata *Nous recontrerons-nous?*: «Ames de mes chers morts, de mes morts en voyage, / nous rencontrerons-nous jamais, / quand dans l'espace je fuirai / sans mains et sans visage? / Évoquerons-nous, mais dans quel langage, / tel petit coin de terre que j'aimai, / où nous fûmes heureux et malheureux ensemble? / Nous ne nous verrons pas peut-être, / à cause d'un trop grand bien-être, / à cause d'un flambeau qui nous éblouira. / Nous aurions dû proposer quelque signe: / un mot si beau que Dieu lui-même tremble / quand on le dit tout bas. / Mes chers morts, mes oiseaux, mes cygnes, / m'entendez-vous de l'au-delà? / Répondez moi, si j'en suis digne».

Non sarà infine inutile ricordare come a questo volume siano già stati attribuiti, in breve spazio di tempo, due cospicui premi di poesia: il «Prix Albert Muckel» che è il massimo premio belga per tale genere letterario, e a Parigi il «Prix Edgard Poe».

BORTOLO PENTO

•

GIORGIO BACCETTI, *La verità della natura*. Firenze, Vallecchi.

In questo volume pubblicato postumo a cura di Romano Bilenchi e Mario Luzi, vedono la luce gli scritti migliori di un fiorentino immaturamente scomparso: Giorgio Baccetti, prosatore e poeta. Il libro consta di alcuni racconti, di un frammento di romanzo, di alcune liriche, qualche traduzione e pochi e brevi saggi critici: le cose senza dubbio più interessanti sono i racconti e il frammento del romanzo, dove si palesa la triste, dolorosa visione della vita che Baccetti oggettivò in una narrazione tragica, toccata sempre da una sensualità cupa, ferma, senza salvezza. Lo stile è rapidissimo, spezzato; l'urgenza delle annotazioni e delle sensazioni che sono spesso acute e raffinate, ma più spesso ancora imprecise o addirittura senza un significato, danno un carattere tutto particolare a questa scrittura. Non a torto Mario Luzi trova una specie di sviluppo in senso cosmico nelle pagine di questo giovane inquieto scrittore: una evoluzione che approda in un tema «il continuo variare della natura e in mezzo a lei, variabili, estatici e tristi gli umori degli uomini, inscritti e disciolti nel vivissimo tutto». Codesto tema... è anche una concezione e una percezione della vita. «Con tali premesse è facile comprendere che più che al romanzo, in senso oggettivo, Baccetti tendeva indistintamente al poemetto: e infatti di poemetto si può parlare a proposito di quel lungo frammento, in cui fra l'altro tornano continuamente delle costanti che hanno per Baccetti un alto valore evocativo e strettamente poetico «cane, albero, fiume, sera, vento, macchie...».

Nelle liriche tornano gli stessi motivi e la stessa sensualità cupa, disperata e pesante che rare volte riesce a sciogliersi e a purificarsi nel canto.

ALBERTO BENNINI

BILLY WILDER
NEL GRANDE CARNEVALE

Dalla Berlino fredda e inquietante della « Neue Sachlichkeit », Billy Wilder è passato attraverso il mondo a [illegible] ricerca delle sue più evidenti atrocità morali e fisiche. [illegible] più segreti, per gettarglieli sul volto [illegible] espiazione. Il destino della pellicola da lui fatta imprimere e diffusa press'a [illegible] come in un graffito, dall'ultimo tragico e amaro racconto: « Il grande carnevale », detto in un primo momento « [illegible] so nella manica ».

Un grande carnevale, barocco e chiassoso in apparenza, putrido nella sostanza, sembra dirci Billy Wilder della vita sociale di questo secolo. Ognuno ha [illegible] Come per il Billy Wilder di « Double Indemnity », di « Lost Weekend », di « Sunset Boulevard », la sola risorsa di Charles Tatum, giornalista male in arnese, resta quella di [illegible] per il pubblico un caso che lo sconvolga e che con il pretesto della pietà, gli consenta quel singolare brivido che corre per le ossa nell'assistere più da vicino che sia possibile alla sofferenza e all'abiezione di un altro es[illegible]

[illegible] in attesa dell'evento sensazionale. Al [illegible] eccitante per farla ridestare, per lasciarla divenir preda dell'emozione. Solo la [illegible] bruta, solo l'evidenza schiacciante del fatto reale possono condurla a questo. Lo sa Billy Wilder che ha cominciato ad osservare il mondo dalla finestra della cronaca di un grande quotidiano, e ha visto gli autori del su[illegible] e della sua generazione, da Erich Kaestner a Bert Brecht, da Klaus Mann ad Arnolt Bronnen [illegible] dell alla cronaca e alle sue suggestioni. Lo sa Charles Tatum che per essere stato incapace di strappare alla cronaca [illegible] un piccolo quotidiano di provincia. Ma [illegible] gini del deserto messicano, che il *monstrum* destinato ad attirare la folla e a creare per essa una sorgente di brivido si presenta all'improvviso. Effettu[illegible] indiano, Leo Minosa, uno spostato [illegible] z'arte nè parte che la moglie sta per abbandonare perchè lo reputa incapa[illegible] gli si è posata sul busto, ma [illegible] gli impedisce di vivere e di respirare. Tatum lo soccorre, lo fotografa, in[illegible] stisce finalmente il grande servizio di la sua vita. Ha tirato fuori l'asso dalla [illegible] Ma si guarda bene dal dirigere i lavori di soccorso ver[illegible] più diretta per salvare la vittima. Per prolungare lo spettacolo di cui detiene i segreti e di cui può tramandare la visione, propone di perforare la collina con un *tunnel*: ci vorrà più tempo, ma l'impresa sarà clamorosa. Passano i giorni, Leo si mantiene in vita con sforzi sempre maggiori, e intanto accorrono i turisti, ha inizio il grande [illegible] spettacolo dell'agonia, nasce un *luna park*, si moltiplicano i *dancings*, le trattorie, i negozi. La moglie di Leo prende parte anch'essa all'insperata speculazione. Gli affari fioriscono, come se si fosse trovata un'acqua miracolosa, la folla dei gitanti e dei visitatori si rinnova incessantemente. Ma il gioco non può durare molto. Leo sta morendo tra sofferenze inumane. Responsabile della sua fine è Tatum, non c'è possibilità d'equivoco. Intervenendo con uno scavo di poche ore lo si sarebbe potuto sicuramente salvare. Ma Tatum aveva bisogno di tempo per lanciare il suo prodotto, doveva sfruttare [illegible] tamente quest'asso per riconquistare la vita e le sue glorie. Quando Leo è moribondo, Tatum si sente [illegible] so schiacciato dalla sua colpa, agonizzante come la sua vittima. Insulta la moglie di Leo che non vuole [illegible] il suo ultimo dono perchè lo ritiene troppo misero. Le si scaglia contro; la donna esasperata lo colpisce a colpi di forbice. Tatum dopo aver corso dovunque per espiare la sua colpa, crolla a terra dissanguato: piomba in una [illegible]

●

Billy Wilder ha l'impeto e il vigore dello spettacolo, in quanto riesce ad esserne al tempo stesso lo scrittore e il direttore. Di qui l'[illegible] della sua ispirazione, la funzionalità del suo racconto rispetto alle immagini e viceversa. La sua natura e la sua educazione lo porterebbero [illegible] un'eversione di valori [illegible] grido di rivolta. Ma sopravvengono in lui l'esperienza come cronista, il senso della realtà e della sua posizione nel l'industria hollywoodiana. Ed ecco che l'impulso dei suoi sentimenti si decanta e si lascia vincere dal bisogno della spettacolarità. Il suo nitido e plastico stile di ripresa trasforma il raccapriccio nell'orgasmo del meraviglioso. Rende avventuroso ciò che è informe, romantico ciò che è abbietto. E' il pubblico che lo vuole, anche a costo di ribellarsi e di avversarlo in apparenza. Billy Wilder gli viene incontro con un gesto di sfida, costringe alla confessione Come Charles T[illegible] suo tempo. Ma assai miglior giocatore ascolta anzitutto la propria coscienza. Tant'è vero che non ha esitato a dichiarare alla stampa come questa sua [illegible] opera fosse legata ad una ragi[illegible] e a un meccanismo di spettacolo [illegible] impostazione, scena madre e [illegible] tarsi finale, secondo le regole del gioco.

E' un gioco sottile di responsabilità e di adattabilità, che consente a Billy Wilder di rendersi grato a tutti, all'industria come all'arte, alla propria coscienza come a quella degli spettatori, ponendo tuttavia le mani, e [illegible] per scommessa, nella materia più ing[illegible] ta nei drammi più reali e perciò più disgustosi. E' la sua concezione del « grande carnevale », nel quale si è costretti a vivere. Il sarcasmo e la dura obiettività che gli giungono direttamente da Stroheim, sono anzitutto rivolti contro se stesso e gli spettatori prima che contro il mondo da rappre[illegible]. Ma in Stroheim permaneva limpido un impulso etico, il bisogno di giustificare e dare uno scopo preciso al proprio lavoro: quello che egli prova si tramuta senza soluzione di continuità in occhio cinematografico. Quello che prova Billy Wilder passa invece al [illegible] auto-coscienza, prima di farsi potere rappresentativo, subisce una deformazione professionale, diventa gusto espressivo [illegible] zsale accanto a Lubitsch, gli aveva lasciato questa impronta. E le circostanze della sua formazione e della su[illegible] raggiunta *forma mentis*, possono ancora meglio chiarirsi, quando si badi a un evolversi di generazioni nella cultura tedesca (nell'ambito della stessa famiglia Mann, è di un'evidenza palmare) da un inconscio messianismo a un complesso d'inferiorità dinanzi al reale, dinanzi alla materia della vita che ci si accontenta di riferire e ordinare, nella sua integrità. E' naturale che Billy Wilder tenti comunque di renderla sopportabile. Ne senta anzi il dovere professionale.

Per far questo, non gli occorrerà troppo camuffarsi, perchè ormai tutta la stampa Hearst ha educato al piacere dello scandalo, e la migliore letteratura nordamericana non ha esitato a trasferire i suoi modi e il suo lavoro all'incrocio tra il romanzo giallo e il *reportage* (è ineluttabile che si debba sempre nascere sul campo di una produzione proliferante e largamente diffusa: lo stesso Henry James ha avuto bisogno del romanzo rosa francese, da George Sand in poi). I personaggi di Billy Wilder sono peccatori, e portando il peccato alle sue estreme conseguenze criminali. L'eroe di « Lost Weekend », è un tipico peccatore e criminale contro sè stesso: il suo delitto è forse il peggiore. La « camera » assume le loro colpe: ecco perchè ce ne rende partecipi, porta a uno stato d'accusa generale (che si estende allo stesso Billy Wilder per poco che ci si renda conto di come egli si confessi presentatore di mostruosità da baraccone, sul tipo di Charles Tatum). Fa la sua comparsa perfino un accento dostoevskiano. Sostanzialmente Billy Wilder mette in opera quell'istinto divulgativo che è sempre stato caratteristica dello spettacolo, e lo è divenuto in modo preminente nello spettacolo cinematografico che ha tutti i mezzi per divenire la *brochure* a poco prezzo dove vengono a confluire le linee di effetto va forza del pensiero e della medita[illegible] zione, dove si rendono largamente ef[illegible] Difatti egli applica alla sua ma[illegible] questi moduli, derivandoli da quella parte di meditazione e di pensiero che egli predilige, anzichè trarre questi moduli dalla materia stessa, com'è nella natura dell'arte. Egli detta la sua forma, rinchiude nel suo sguardo freddo, nel suo ritmo incalzante ed ossessivo, ciò che gli viene sottoman[illegible] nell'aspetto di fenomeni tra i più appariscenti e clamorosi della società [illegible]. Non interviene con la speranza di modificarli, con l'amore dei suoi ge[illegible] sti. [illegible] no, lo assume soltanto e naturalmente dov'è più vivo, più scoperto, per [illegible]

« Lost Week End » testimonia però di uno smarrimento interiore che non è soltanto un caso clinico, ma sbocca in ansiosi interrogativi sulla vita che si conduce, sul vuoto sempre più vasto che in essa si forma e a cui non c'è altro rimedio che il progressivo disfacimento di sè stessi, l'amaro piacere della distruzione. Un modo di alienazione, e cioè di allontanamento dalla realtà e dagli obblighi di ogni giorno, che si attua non nel distacco della fel[illegible]ità o dell'adempimento al proprio compito, ma, com'è purtroppo più naturale, nell'accostarsi alla morte. La tendenza all'alienazione quando appunto è connessa alla soggezione ad uno stato di servitù sociale, non riesce mai a dirigersi in un movimento di ascesa, ma si realizza ad ogni costo in un veleno che sembrerà dolce. Billy Wilder ha esaminato questo processo, amando il suo protagonista e comprendendone in pieno le ragioni, dandoci la trag[illegible] poesia della condizione dell'uomo moderno, fra i fantasmi e i colossali meccanismi che egli stesso ha creato. C'è un sincero sentimento di pietà, una nostalgia accorata e profonda per ciò che l'uomo potrebbe essere, per la vita che si potrebbe dare, e l'impotenza dei suoi tentativi, il ricorso allo stupefacente, che oltre all'alcool ha tanti altri mezzi meno appariscenti e più certi [illegible] per allontanarci dalla vita.

●

« Double indemnity », « Sunset Boulevard », illustrano lo sprofondarsi della natura umana nelle realtà di costume e di relazioni sociali in cui essa viene a prendere vita e corpo. Là una attrazione fisica e la spinta inesorabile al delitto (che ricorda il terribile meccanismo dell'elisabettiano « Arden of Feversham »), qui i corsi e ricorsi del successo (della gloria, si potrebbe dire), le sue eco nel cuore e nella mente, da esso portati ad un'esaltazione pari a un suicidio spirituale tanto è tenuta su di [illegible] fortunata e [illegible] della potenza e delle risorse economiche) nelle manifestazioni più carnevalesche e chiassosamente turbinose in[illegible] placabili nella durezza delle loro leggi, nella vigoria dei loro gusti (sono un poco i giganti della montagna pirandelliani). Il pessimismo e il [illegible] clasta, denotano un'indubbia vitalità [illegible] un mondo che non vorrebbe cedere [illegible]

E' bensì vero che Billy Wilder [illegible] questo [illegible] do privilegiato che attraverso di lui vuol conoscersi, intuisce il pericolo, l'abisso nascosto al fondo della sua si[illegible] bero aprirgli una frana. Ma per poter [illegible] alla propria posizione. Questo [illegible] può farlo. Perciò bada a difenderla [illegible] sempre accade. Billy Wilder rappresenta il suo abile e [illegible] tativo di autocritica, che corre sul filo della discrezione. Potrebbe anche espri[illegible] pagato, e pure generale di fede [illegible] nuove opere e sentimenti fraterni, [illegible] lidali, come nell'idillio dei due gio[illegible] in « Sunset Boulevard ». Ma è [illegible] Billy Wilder preferisce lo scherzo inoffensivo e superficiale, dei suoi film [illegible]

Vito Pandolfi

● L'Editore Laterza ha pubblicato nella collezione dell'Istituto Italiano per gli Studi [illegible] nell'età prece[illegible] Violante, L'opera del [illegible] trasformazione [illegible] di nuove cul[illegible] attività di negoziatori [illegible] nei secoli IX e X, la evoluzione [illegible]

L'ultima invariante delle idee

IL PRINCIPIO DI SCAMBIO

All'incirca dal 1850 ad oggi — in sintesi — si può identificare *l'invariante* delle idee lungo il loro cammino e cioè, il comune riferimento e contenuto di tutti gli « ismi », suffissi di ogni arte e di ogni scienza.

Nelle arti: impressionismo, cubismo futurismo, pirandellismo, surrealismo, astrattismo, e poi sincopato, dodecafo[illegible]

Nelle scienze: i « quanti », la relatività, il criticismo logico-matematico, il principio di indeterminazione, le forze di « scambio », la definizione operativa, il neopositivismo, senza neppure accennare quel che avviene nella biologia delle mutazioni e della partenogenesi di [illegible]

[illegible] invariante [illegible] di tutte queste [illegible]

[illegible] qua[illegible] ratt[illegible] dei personaggi [illegible] mento tra loro (teatro e romanzo) dei rapporti armonici e tematici tradizionali nella musica e nella poesia.

L'invariante delle idee del secolo trascorso, all'incirca dal 1850 ad oggi — dalla scienza alla poesia — è lo sminuzzamento, l'assottigliarsi, il dissolversi del mondo oggettivo e l'affermazione contrapposta e decisiva del mondo soggettivo.

Le idee, per tanti secoli, si soffermano sull'oggetto e lo indagano. Si conclude con la mitologia dei fatti alla quale, dal sec. XVII, una sola realtà sopravvive: quella controllata o controllabile con l'esperienza oggettiva, unico percorso verso la conoscenza integrale di ogni scienza e di tutte le leggi dell'universo. Anche l'arte si lascia sedurre da questa persuasione fino a celebrare la cruda macchina e la nuda geometria. Poi, per saturazione, per evasione, forse per noia ed insoddisfazione degli intelletti — con la spietata revisione dei fondamenti della scienza e l'aspregna critica della filosofia — si passa all'esperienza del soggetto, alla ricerca della verità soggettiva. La filosofia, con l'idealismo, è in testa e dal relativismo filosofico e dalla relatività matematica, si giunge talvolta fino all'aberrante negazione dell'oggetto rispetto del soggetto. La realtà — si vorrebbe dimostrare — è solo nel soggetto e l'oggetto è un'ombra vana che fuori dall'aspetto conta poco o non conta affatto: non ci si avvede, così dicendo, che anche il soggetto si destina a corrompersi nel desolato nulla.

Oggi, l'esperienza del soggetto, più che concludersi, sembra esaurirsi nel l'esistenzialismo e nel neopositivismo ed un'altra invariante accenna ad apparire dal mondo delle idee vive e degli spiriti viventi: la realtà non è l'oggetto e non è il soggetto, ma si identifica nel prodotto di « scambio » tra l'oggetto ed il soggetto; la realtà è nel mondo tutto ra veramente mitico dell'« interstizio » (la fisica del « campo » e delle « forze di scambio » nucleari, l'astrattismo matematico degli enti del pensiero al pari dell'astrattismo intellettivo nell'arte lo « scambio » guaritore di Teresa o dell'anima amante e amata in « Luci della ribalta » di Charlot). La più vera realtà la più profonda, quella nella quale si ricongiungono il sottosuolo della materia ed il tetto dell'universo, non sarebbe [illegible] più nostro o soggettivo [illegible] sarebbero la prima e [illegible] espressione di un tale [illegible] gli enti reali, fondame[illegible] tari di cotesta più vera e profonda realtà. Le idee camminano: il mondo non [illegible]

In un certo modo torna ad affermarsi una realtà oggettiva, ma con un senso del tutto nuovo. E acciocchè questa realtà sia, è insufficiente l'affermazione dell'un mondo o dell'altro o la collaborazione di semplice rapporto tra i due mondi oggettivo e soggettivo: affinchè la realtà si manifesti è necessaria tra i due mondi — parimente esistenti — una coniugazione amebea o di « scambio », da cui scaturisce, nasce, si genera, l'ente reale che perfeziona l'autentica realtà di un mondo unitario.

I fisici parlano di campi, ma il « campo » non è che una data regione dello spazio, nella cui sede, per un insieme di circostanze, si determinano fenomeni dinamici. Nel caso del moto dei pianeti intorno al Sole si tratta appunto di campo gravitazionale. [illegible] causa del moto, non vi è dubbio che il campo è partecipe di questa causa. E' perciò che il campo rappresenta una [illegible] fisica contrapposta a quell'altra realtà fisica che è la particella mate[illegible] in movimento o qualsiasi corpo in moto. Laddove si genera un campo [illegible] corpo che genera il campo e nell'atto di generare il campo. Per dirla [illegible] fino al XIV secolo il moto è una *forma fluens* che si espri[illegible]

[illegible] to da campi e da particelle (e corpi) e identificare le particelle e i corpi con i mattoni costitutivi dell'edificio del mondo ed i campi con la malta che li [illegible]

[illegible] vo o local[illegible] [illegible]nte del suo movimento, e [illegible] che il corpo genera il campo (*fluxus formae*) ed [illegible] *forma fl[illegible]*

Un corpo che riceve un impulso di [illegible] ca dell'[illegible] finitiva in calore), così facendo — e cioè, prima accettando l'energia in una certa moneta e poi riversandola in moneta diversa (scambi di energia) — il corpo genera il campo ed esprime un [illegible] ve. ovunque c'è « scambio » c'è [illegible] il moto, quale [illegible]one di ve[illegible] scambi di materia o energia della massa.

La nuova invariante che accenna ad apparire dal mondo delle idee è il *principio di scambio*, da non confondersi con la cosiddetta legge dell'unità degli opposti, i quali, fintantochè sono semplicemente in opposizione e cioè, distinti e discontinui e quindi con un « fra » interposto e separatore, non potranno costituire una unità: ciò può avvenire solo se tra gli opposti si verifica uno « scambio » e la loro unità si compie solo nell'atto di scambio. Ne consegue che si può parlare di « opposti » e di « opposizione » di due enti quando i due enti siano suscettibili di scambiare tra loro.

Abbiamo così stabilito che l'unitarietà di due o più enti è una funzione degli atti di scambio che intervengono tra loro; similmente, l'interazione fisica di due o più enti non è che un legame dovuto alle forze di scambio e queste scaturiscono dagli atti di scambio tra gli enti. Ma l'« atto » (dal quale si genera l'« azione » fisica scambiante e sensibile) è fuori del tempo e dello spazio: l'atto non ha uno spazio e non ha un tempo se non come antecedenti dell'atto (enti e loro condizioni p[illegible] dell'atto) e come conseguenze dell'atto (enti e loro condizioni dopo l'atto) e perciò l'atto in sè e per sè è metafisico e l'unità di due opposti (due enti che compiono atti di scambio) non può ammettersi e concepirsi che metafisicamente. Che l'« atto » sia metafisico lo [illegible] anche la fisica relativistica: il passag[illegible] [illegible]atto — atto di scambio — [illegible] Relativistic[illegible] multaneità. Fisic[illegible] che succede all'unitarietà e fisiche [illegible] le forze di scambio che succedono agli atti di scambio: come l'interazione si ricollega all'unitarietà così le forze di scambio si ricollegano agli atti di scambio. Analogamente, all'atto [illegible] impulso) tra un corpo in moto e un altro in quiete, succede il moto del corpo in quiete e quest'ultimo esprime il suo movimento fino a quando riversa — mediante atti di scam[illegible] biente che si effettuano a [illegible] calore — l'energia mecc[illegible]

La notevole sintesi fisica e metafisica, realizzata dal principio di scambio, induce a ravvisare più che insufficientemente il fondamento puramente meccanicistico con il quale si vorrebbe spiegare la cosiddetta legge della contraddizione, ossia la legge dell'unità degli opposti. Lo studio degli opposti e delle contraddizioni è inerente alla essenza stessa dei corpi e dei fenomeni (qualità, atti, mutazioni) ed al loro dualismo intrinseco ed estrinseco e perciò, per quanto riguarda la contraddizione ed i suoi effetti di unitarietà degli opposti, l'indagine fisica riconduce alla metafisica. Le indagini sulla contraddizio-

(segue a pag. [illegible])

Francesco Pannaria

Ronsard e gli Italiani

(Continuaz. ne dalla pag. 1)

la pseudo-epopea dell'incompiuta *Franciade* il «letterato», nel senso poeticamente negativo, alluso dal Croce

Non sarà già un indizio, però, l'opinione comune che non confonde già tutt'insieme gli *Amori* e *La Franciade*, per farne tutta poesia? E visto ciò che gli *Amori* ripetono, e ciò che li abbassa in confronto al Petrarca; ciò che partecipano, e ciò che li abbassa in confronto al lirico Tasso; vediamo, invece, un altro poeta nostro, il Poliziano, di cui anche, come del Petrarca, il Ronsard riprende tanti motivi: basti il capriolo con monile d'oro del Sonetto IV del *Second Livre des Amours, Première Partie*, che esce pari pari dalle Stanze 34-36 del Primo Libro della *Giostra*. In quel ritardato fiorire, che è del '500 francese in confronto al nostro, e per cui già per la Labé ci siamo rifatti al nostro Duecento; per molti aspetti, sembra assistere nella lirica del [illegible]ecentesco Ronsard alla miracolosa [illegible]stanza, del più poetico nostro Quattrocento, in persona del Poliziano: quel netto [illegible] ghiaccio su vetro, di tante liete e primaverili cose, verso per verso; alberi [illegible]

[illegible] Anche nel Poliziano, in tanta [illegible] arte che nulla ha lascia[illegible] del grandissimo ieri, ma tutto [illegible] proprio nell[illegible] Stil Novo, e di Dante Matelda, [illegible] Petrarca [illegible] anche nel Poli[illegible] più degli accenti [illegible] Dante e Petrarca [illegible] dello Stil Novo, in cam[illegible] dolce vita, come rosa verso cui corrono le mani a coglier[illegible] turbata, ma appena, la gioia [illegible] consapevolezza che basta cogliere la rosa, per goderla, ma farla appassire. [illegible] Poliziano non un'unica donna musa, Laura o Beatrice, ma con generico desiderio, come di adolescente, collettivamente le «fanciulle», cui si volge il «carpe diem», che dell'ora che fugge ritiene un'ombra di malinconia, a spiritualizzare l'invito: «Sicchè, fanciulle, mentre è più fiorita, — Cogliàn la bella rosa del giardino».

Non per nulla, questo invito a cogliere in fiore la rosa, ritorna tante volte nel Ronsard, e in più d'una delle poesie che, in Francia, bastano a ricordare il suo nome fra la gente appena appena cólta: la canzoncina, *Mignonne, allons voir si la rose*, e due sonetti: il LIII del *Second Livre des Sonnets pour Helene* e quello rifiutato dal poeta e risollevato dal Sainte-Beuve, *Je vous envoye un bouquet*. Qualcosa, anche nel Ronsard, dell'ingenua semplicità e grazia di un adolescente ai primi passi de la sua iniziazione amorosa (ed l'egoismo magari, chi guardi da un [illegible] che qui proprio non potrebbe valere), è [illegible] to passare del poeta francese da nome a nome di donna; come se ogni volta l'amata di turno rappresenti il tutto [illegible] sima favola, qualcosa di fanciullesco, [illegible] che di malinconia, come chi corre dietro all'ombra di una farfalla fra le ombre del ramo. E quante, anche nel Ronsard, nello stampo del verso, liete cose di prima[illegible]re, notti di luna; non già sfondo a una storia che valga per conto suo, e a cui tutt'al più, la natura segua a commento, bensì proprio esse, quelle cose, liete e primaverili come empiono la fantasia, protagoniste della storia, e fra esse la bella donna sospirata, non si sa se più innalzi ella a sè lo sfondo primaverile, o più lei a quello sfondo si riduca: dove, innalzare, ridurre, sono termini, qui senza senso, riportando sulla pagina prospettive di altri mondi spirituali in altre poesie. Anche il bel corpo di Helene, nel Sonetto tradotto sul Petrarca, quel corpo «Qui ressemble une Aurore au plus beau d'un matin», non serve bene a decantare la fonda interiorità dell'impostazione petrarchesca.

Talchè, tutto su questo piano, non già scivola e cade, ma trova il suo nuovo equilibrio di tono il Sonetto del Ronsard, anche e soprattutto nell'immagine più davvicino tradotta, «les herbes bien-heureuses» di essere premute dalla donna, dove diventa gentilezza di madrigale (e in esso, gentilissima attenzione a quel piede, a quell'erba) ciò che nel Petrarca, qui e altrove, era il fremito religioso dell'universo facente centro in Laura. Non questo [illegible] traduzione», che operava anche il Poliziano, lavorando [illegible]

E tuttavia... Come tutti gli accostamenti [illegible] nento del Ronsard al Pet[illegible] u, utile, come gli altri, solo per [illegible] e respingerlo. Quella trepida grazia [illegible] del segno, da cui nasce, [illegible] l'immagine di fantasia come cosa vera nel fiorentino, la semplicità e candore dell'animo in tanta sapienza, quel ritmo di chi, camminando, non tocca piede in terra; per quattrocentesco che sia il Cinquecento francese, sarà vano cercare nel Ronsard le stesse qualità allo stesso grado. L'abitudine sociale del madrigalista di Corte, basta essa a colorire altrimenti, nel Ronsard, la nativa verginità del Poliziano, pur cortigiano dei Medici; il platonismo del Ronsard, per poco che egli ne partecipi in confronto ai contemporanei italiani, conferisce agli *Amori* un'inquadratura metodica, ben altra cosa dell'assenza di disegno, che è disegno delle opere del Poliziano anche più costruite; nè il Poliziano avrebbe mai ceduto all'errore di una *Franciade*. Sapientissimo anche lui, ma il sapere non gli pesa, portando, più dell'oro sopra ali di farfalla; mentre nella poesia del Ronsard, sempre preme qualcosa dell'impegno specificament[e] «letterato», da cui nacquero le *Odes* sul modello di Orazio, e la comunanza con la Pleiade, e l'*Abrégé de l'Art poétique françois*. [illegible] Ronsard [illegible] più cons[illegible] vogliamo dire in confronto al Poliziano; come se nel simile invito a [illegible] la rosa in fiore, entri il sospetto [illegible] argomento escogitato *ad hoc* [illegible] Poliziano, nella malinconica [illegible] la gioia che fugge, ma il Ronsard, come se [illegible] calcolasse d'influire nell'amata quella malinconia per trarne profitto più [illegible] per cui si affianca al Poliziano, la [illegible] il platonismo, lievito, tutt'altro che [illegible] Secolo. Per dirla con una frase un po [illegible] del '500, il Ronsard è più Poliziano, guardando al Poliziano, anch'egli e più come loro.

●

Ma l'abbiamo detto: negli accostamenti di poeta a poeta, giova cercare le somiglianze, per afferrare le diversità, nelle quali ultime, infine, ognuno è *individuum*. E in nessun platonizzante italiano, come nel Ronsard, il platonismo esala così fresca poesia, proprio per quanto esso arriva a lui mescolato della recente scoperta del Petrarca, del Poliziano, scoperta, qui da noi, già lungamente scontata, diciamo meglio e più, per quanto quella freschezza di sguardo e verginezza dell'animo, prima che eco e riflesso, almeno fino a un certo punto, è nativa dote di lui. E certo, qui da noi, in Italia, un Ronsard è cavallo di ritorno; tanto più ci è piaciuto, in questa nostra testimonianza di amore alla sua poesia, saggiarlo al paragone dei poeti che più ci ricorda. Miglior mezzo non sapevamo, di ripercorrerne quasi in riassunto i suoi temi, i suoi toni e modi; e riofrirlo ai lettori italiani, ben lui sì, ma «nostro»; «nostro», ma lui.

Eurialo De Michelis

Mastroianni: Disegno

CONCLUSIONI PER PAVESE POETA

6.

Le liriche da *La terra e la morte* risalgono all'ottobre-dicembre 1945. In questo ciclo d'apertura il Pavese sembra avere del tutto smarrita, ad appena cinque anni di distanza dalle prove di *Lavorare stanca* cronologicamente più vicine, quelle del 1940, la propria abitudine (la quale potrebbe anche considerarsi come il portato di una formazione inizialmente classica) al testo di poesia organicamente costruito sopra un effettuale e sofferto tema: cioè, sopra un reale movente interiore che si diparta da la sostanza e dalla vita emotiva dell'anima. Sembra avere invece supinamente indulto ai parossismi analogistici, alle suggestioni dispersive dell'esperienza ermetica. E' questa, per fortuna, l'unica (se si eccettui il già menzionato *Paradiso sui tetti* di *Lavorare stanca*) e tuttavia breve stagione di dissolvimento ermetizzante del nostro autore. Alla quale si oppone poi l'altra, pur breve, ma tanto luminosa e fervida stagione — quasi il canto del cigno — dell'ultimissimo Pavese: quello delle poesie del '50. Per arrivare alla composta e felice ricchezza di *Verrà la morte* occorreva forse passare per la fase che s'incentra su *La terra e la morte*. Capita infatti di pensare che se non ci fosse stato questo autentico tirocinio di assoluta purificazione del modulo espressivo, sarebbe mancata anche la lievitata e perfetta bellezza dell'estrema prova.

Ed ecco un più dettagliato esame delle singole parti del libro.

Quasi dovunque, e a tratti accentuandosi, si assiepano nei componimenti de *La terra e la morte* oscurità analogiche, frantumazioni del tema che, se pur c'è, rimane indecifrabile, accostamenti assurdi di termini immaginativi, assenza (o impossibilità di identificazione) di un fulcro, o motivo centrale d'ispirazione, che attorno a sè raccolga e articoli organicamente il tutto. Persiste quasi identica, d'uno in altro testo, la dissoluzione entro le metafore più rare ed imprevedute, immagini pittoresche, [illegible] a volte, che possono anche dilettare in se stesse, considerate una per una, ma che non fanno corpo compositivo, non fanno prorompere da un loro coerente, non arbitrario intreccio (che ivi manca) il canto, il quale vive la propria necessaria vita. In *Di salmastro e di terra* e, ad esempio, la quasi ossessiva insistenza di un fratturato e capriccioso parallelismo lirico fra il soggetto (forse una donna) e la terra. I versi sono pervasi da un continuo diffuso sentore di terrestri e marini fermenti, che può anche piacere in notazioni staccate:

Di salmastro e di terra
è il tuo sguardo. Un giorno
hai stillato di mare
Ci sono state piante
al [illegible]
[illegible]
[illegible]
Tutto chiudi negli [illegible]
Di salmastro e di terra
hai le vene, il fiato.

Come la roccia e l'erba
come terra, sei chiusa
ti sbatti come il mare.
La parola non c'è
che ti può possedere
o fermare. Cogli
come terra gli urti
e ne fai vita, fiato
che [illegible] silenzio.
Sei riarsa come il mare,
come un frutto di scoglio,
e non dici parole
e nessuno ti parla.

In *Sempre vieni dal mare* non è che un gratuito, compiaciuto gioco di parole e ritmi, senza vera urgenza ispirata: mero frutto d'artificio retorico.

Ogni volta è uno strappo
ogni volta è la morte.
Noi sempre combattemmo.
Chi si risolve all'urto
ha gustato la morte
e la porta nel sangue.
Come [illegible]
che non s'odiano più
noi abbiamo la stessa
voce, una stessa pena
e viviamo affrontati
sotto povero cielo.

(Continua)

Bortolo Pento

Il principio di scambio

(Continuaz. one dalla pag. 1)

ne e sugli opposti risultano incompiute senza un substrato o retroscena metafisico e con una differenza del tutto caratteristica del pensiero moderno rispetto a quello antico: oggi non si fa più la fisica mediante i presupposti metafisici, ma accade esattamente il contrario, e cioè che mediante la fisica si tende a risalire verso le verità metafisiche. Forse le stesse verità metafisiche della filosofia classica.

Dopo l'invariante «oggettiva», filo conduttore del pensiero per molti secoli (fin quasi al 1850) e dopo l'invariante «soggettiva» perdurata dal 1850 per circa un secolo, l'idea di «scambio» è la nuova invariante delle idee nate in questi ultimi anni. La nuova invariante di «scambio», appena al[l'inizio], già la ritroviamo nell'astrattismo pittorico e figurativo in genere (non più l'oggetto e non più il soggetto, ma la rappresentazione figurativa di un ente intellettivo o del pensiero scambiato fra il soggetto e l'oggetto, generato cioè mediante l'oggetto ed il soggetto, non essendo nè la forma dell'uno nè l'impressione dell'altro); è più che evidente negli scambi nucleari in fisica, con le [illegible] concezioni di moto e di forza che infirmano alla base i principi della dinamica divenuti assiomatici e accettati come verità assolute, si palesa nel tentativo di comporre la contrad[illegible] [illegible]etico mediante [illegible] anche in filosofia, con l'esistenzialismo, il valore è attribuito più ai rapporti tra gli [illegible] genera e nell'attimo in cui si genera e più decisivo e preminente dell'essere; qualcosa di simile agli scambi si [illegible] nelle più recenti teorie biologiche, psicologiche e cliniche (entelechia, gestaltismo, allergia) primi sintomi della immensa portata delle nuove concezioni fisiche di moto e di forza sulle dottrine biologiche.

Nei periodi di maggior crisi delle idee e di rinnovamento culturale, si esaltano vieppiù i rapporti tra l'arte e la scienza, ma l'idea fondamentale, l'invariante delle idee — oggi l'idea di «scambio» — l'idea che trascende e penetra, non tutti sono disposti a meditarla accogliendone pacificamente l'influsso. La maggioranza si ribella, si oppone, si dibatte, e in questa lotta si afferma e si conferma la vitalità insopprimibile dell'idea principe.

Oggi, l'arte e la scienza, dominate ambedue da un astrattismo in apparenza distruttore, angosciato, incerto, operano quasi senza avvedersene, il più delle volte persuase del contrario, alla ricostruzione del pensiero puro e delle sue occulte e potenti facoltà di intuizione logica, di comprensione e di [illegible].

Francesco Pannaria

SULL'ORIGINE
e la diffusione delle fiabe

([illegible] dalla pag. 1)

(1) Notava quasi settant'anni or sono G. Pitrè: «La novellina del *Re serpente* o *Re porco* de' vari dialetti d'Italia è *Der Schlangenprinz* [illegible] [illegible] ed anche [illegible] tedesco [illegible] della [illegible] *Das Borstenkind*, *The Beauty and the Beast* inglese, il danese *Kong Lindorm*, il norvegiano *Heidebiorn Kong* [illegible] [illegible] di Brettagna [illegible] di Francia [illegible] del Portogallo, *Lo [illegible] di Catalogna* [illegible] di Concepcion nel Chili, *Story of the Bird that made* [illegible] *The white* [illegible] [illegible] *Monguz* [illegible] [illegible] [illegible] *The* [illegible] Portogallo [illegible] [illegible] del Tirolo tedesco [illegible] [illegible] nel [illegible] di Ungheria [illegible] *Madchen* [illegible] [illegible] il Tomasevsky [illegible] da [illegible] Pitrè: *No[vell]e popolari toscane*, I, Firenze, 1941, pp. XXI-XXIII [illegible] allargare [illegible] basti scorrere gli [illegible] pubblicati nella serie *FF Communications* di Helsinki, che capita i risultati delle indagini compiute dalla scuola finnica). Il particolare dell'anima «esterna» rispecchiante la credenza dei primitivi, secondo cui l'anima può assentarsi per qualche tempo dal corpo, senza che ne derivi la morte, si trova in fiabe [illegible] bengalesi, russe, greche, italiane, tedesche, norvegesi, scozzesi, irlandesi, bretoni [illegible] nelle fiabe di tutti i popoli ariani ma anche in fiabe [illegible] tartariche, mongole, malesi di Sumatra, della Nigeria, del sud Africa, del nord America, della Columbia britannica [illegible] intero di fiabe sono patrimonio comune dei popoli più vari e non è più una novità che meravigli il leggere ad esempio che *Amore e Psiche* e *Il gatto con gli stivali* sono diffusi anche fra gli indigeni d'Africa e che leggende degli Ojibwa (America settentrionale) si allacciano a *Cenerentola*.

(2) A. [illegible] Gummaneti, *Storia delle novelline popolari*; Milano-Napoli-Pisa, 1883, pp. 5-6.

(3) Id., p. 18.

(4) Cfr. [illegible] Marensn [illegible] 1949, p. 336.

(5) G. Pitrè, op. cit., I, XIX.

(6) [illegible] *Lorraine*, I, Parigi, [illegible] p. XXXV. Vedansi anche le [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] *Contributi alla storia della novellistica*, Napoli, 1947, pp. 24-5.

(7) Id., p. XIII.

(8) Cfr. id., p. XXXII.

(9) Cfr. M. Monnier, *Les contes populaires en Toscane et en Lombardie*, «Revue des deux mondes», XLIX (1879), tomo XXXVI, n. 446.

(10) [illegible] Francis, *Note [illegible]*, I, Milano, 1924, p. [illegible]

(11) «Non vi è gruppo umano su la terra che possa attribuire la produzione esclusiva delle favole, delle novelle e delle leggende»: così R. [illegible], sostenendo la teoria antropologica, in *Folklore*, Roma, 1925, n. 70. Cfr. anche P. Toschi, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma, [19]41, p. 184.

(12) [illegible] *Contes et légendes de Hongrie*, Parigi, 1936, p. 6.

(13) R. Sciava, *Nuove tracce di fiabe nell'antichità [illegible]*, «Lares», III (1932), p. 39. Per lo Sciava la più ampia fioritura di fiabe [illegible] forse in Italia [illegible] secondo cui solo i Celti e i Germani avrebbero posseduto la virtù creatrice della fiaba; cfr. F. Neri, *Fiabe*, «La nuova antologia», 16 aprile 1934, estr. pp. 6.

(14) G. Cocchiara, *Genesi di leggende*, Palermo, 1949, p. 53.

(Continua)

Gianfranco D'Aronco

● La «Dante» di Vienna dopo i successi dei corsi di lingua e cultura italiana tenuti nel semestre invernale a 718 allievi, durante il primo semestre dell'anno in corso ne ha organizzati altri 27, di cui [illegible] per studentesse delle scuole medie austriache con un complesso di 447 alunni. Nella sede del Comitato è stato inoltre tenuto un doposcuola per i figli degli italiani residenti a Vienna. Ai quaranta bambini del doposcuola sono stati offerti doni vari in occasione della cerimonia per la chiusura dei corsi di lingua e di cultura italiana.

Direttore responsabile Pietro Bassani
Tip. [illegible] Roma Via del Corso [illegible]
Registrazione n. [illegible] Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 39 - ROMA, 27 SETTEMBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63064

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SIGNORELLI E FIRENZE

Fra gli artisti del Rinascimento che hanno conservato, al collaudo dei secoli, una fama durevole è certo il pittore cortonese. Senza dubbio perchè l'opera sua maggiore si conserva in uno dei monumenti più alti della nostra civiltà: il Duomo di Orvieto; perchè Michelangelo ne conobbe e ne sentì la vitalità figurativa; perchè il Vasari gli dedicò nella sua celebre opera una "*Vita*" piena di lodi; perchè soprattutto quel creatore di uomini possedeva un suo valore intrinseco, cioè una personalità degna almeno di rispetto.

Dico almeno degna di rispetto perchè non è escluso che, in questi tempi di facili apologie e di altrettanto facili stroncature, anche il Signorelli trovi i suoi demolitori, pronti a calcare su quelle parti della sua pittura di effetto decorativo e di forbita oratoria o sulle cose, invero numerose, in cui affiora la collaborazione della bottega. Un artista però va veduto nel suo insieme ed è fine della critica discernere nella intera operosità di costui l'ottimo e il buono, dal cattivo. Del Signorelli proprio la cappella di San Brizio nel Duomo d'Orvieto conserva — accanto ad alcune parti un po' retoriche — brani inobliabili di pittura ai quali il temperamento nervoso ed inquieto del Maestro imprime accenti umani di valore eterno.

Nel suo luogo di origine l'apprezzamento per il fiero pittore è divenuto culto secolare e Cortona voleva fino dal 1939 — il presunto ma anticipato quinto centenario della nascita — raccogliere in una mostra il meglio della di lui operosità. La Mostra realizzata quest'anno — ed un commento l'ha avuto anche in queste colonne — per certi aspetti è stata rivelatrice di un Signorelli, pittore di cavalletto, specie quale colorista. Ma di questo qui non s'intende parlare. La Mostra è stata trasferita da Cortona a Firenze, e il 20 di questo mese si è aperta nel rinascimentale Palazzo Strozzi.

Perchè questa duplice onoranza? Non tanto perchè ogni fatto artistico della Toscana, in quella felice stagione che fu il Rinascimento, ha fondamento in Firenze, quanto perchè il Signorelli, dopo la prima sua educazione alla scuola di quel sublime maestro della terra aretina che fu Piero della Francesca, trovò più consono al proprio spirito il clima estetico fiorentino ed in particolare il vibrante mondo figurativo di Antonio del Pollaiolo.

Inoltre le figure di Luca, così umane e spesso di così sfogata drammaticità restano, come dicevo, l'antefatto più vicino agli eroi di Michelangelo che la sorte volle nato anch'egli in terra di Arezzo ma destinato a raggiunger la vetta della civiltà artistica di Firenze e della Toscana.

Ma c'è ancora di più se, attraverso le opere, cerchiamo di intendere il pittore. Scorrendo la storia artistica della Toscana, in questa terra, in cui l'architettura è arte di murare ed i pieni prevalgono sui vuoti, e le grandi pareti dei templi e dei palazzi sembrano sorte per essere animate da una decorazione pittorica, i pittori nacquero frescanti, e soprattutto a Firenze: da Cimabue e da Giotto, a Masaccio, al Buonarroti ed oltre. Anche il Signorelli fu grande affrescatore a Loreto, nella Sistina, a Monteoliveto Maggiore, a Morra, specialmente ad Orvieto. Tutte quelle opere erano meditate nel silenzio raccolto della bottega di Luca a Cortona dove egli disegnava i suoi possenti personaggi in rapporto con l'umanità a lui familiare, cioè i vigorosi e rustici uomini del contado i quali, quasi iterando un mistico rito, continuavano il lavoro degli antenati etruschi, nei campi arati e nei colli olivati, il coltivare la terra.

Quella umanità avrebbe potuto gareggiare in Firenze con quella dei contemporanei pittori fiorentini. Ma — si dirà — del Signorelli frescante nulla resta a Firenze.

Ed è vero. Però non c'è dubbio che, oltre l'esempio di Piero, quello della grande tradizione fiorentina dovette esercitare il suo fascino su Luca. Poi egli eseguì un'opera famosa: l'*Educazione di Pan* del Museo di Berlino di cui la barbarie della guerra ha per sempre privato il mondo civile; il dipinto «con alcuni Dei ignudi» come c'informa il Vasari senza precisarne il soggetto, che il biografo crede commesso da Lorenzo il Magnifico. Per realizzare quella fiaba cara alla Rinascita, in rapporto con l'ambiente umanistico neoplatonico fiorentino, intesa a rievocare intorno all'antico iddio le fasi della vita umana riferite al trasformarsi fisico ed intellettuale dell'uomo, Luca attingeva qualcosa ancora da Firenze: egli dipinse ignudi di classico metro lontani dagli uomini balzanti nell'azione, ispirati ai soldati di ventura che infestavano allora Toscana ed Umbria, Marche e Romagna, visibili soprattutto a Monteoliveto e ad Orvieto. Quegli ignudi riflettono la serena atmosfera umanistica del mondo mediceo, seppure concretati con la virile e schietta gagliardia di un artista che si sente lontano dalle sottili raffinatezze cittadine. Ed ignudi dello stesso carattere, quali notazioni di eco antica riflettenti, col mondo idilliaco della natura, la medesima atmosfera, il Signorelli dipinse nel fondo della tavola degli Uffizi con la Vergine e il piccolo Gesù. Sono gl'ignudi dei selvatici pastori che popolano un favoloso paesaggio lacustre ed ascoltano la dolce, melanconica musica di un flautista che è uno di loro. La serenità di quel mondo condotta al primordiale rapporto uomo-natura, parve al pittore la più adatta alla infanzia di Cristo anche se i monocromati che iscrivono il dipinto in forma di *tondo*, due profeti e un severo busto del Battista, apertamente richiamano alle sacre scritture.

Quelle due opere, la seconda delle quali era anch'essa di origine medicea poichè si trovava nel Cinquecento nella villa di Castello, costituiscono pertanto un altro legame di ordine spirituale con l'ambiente fiorentino, precisabile nel 1488 o poco dopo in cui il Signorelli ebbe un sicuro contatto con Piero di Cosimo (ed influì su di lui), per il comune apprezzamento del mondo fiammingo che Luca già prima, nella tavola per il Duomo di Perugia del 1484, aveva dimostrato rivelandoci lo studio della mirabile *pala Portinari* per l'altar maggiore di Sant'Egidio, capolavoro di Hugo van der Goes, oggi agli Uffizi.

Se una lontana ispirazione del *Martirio di S. Sebastiano* del Pollaiolo ora nella National Gallery di Londra, un tempo nella SS. Annunziata di Firenze, avvertibile nel dipinto di Luca col soggetto analogo per San Domenico di Città di Castello, può essere un altro legame con Firenze, in questa città il Signorelli inviava almeno altre due opere.

Una è un assoluto capolavoro: il tondo degli Uffizi con la *Sacra Famiglia*, per la Parte Guelfa dalla quale aveva avuto in Cortona una bottega sotto il palazzo del Capitano. La Sacra Famiglia, di una grande evidenza negli articolati e armonici blocchi delle tre figure inserite nello spazio e di una altezza morale che si esprime nel S. Giuseppe adorante, dal livido carnato, nella Vergine mesta e meditativa e nel severo profilo del Bambino, quasi da adulto, spetta al felice momento in cui apostoli, patriarchi e profeti levavano il loro inno corale dalle volte della cappella di San Brizio ad Orvieto, cioè sorge intorno al 1500.

Più tardi ancora, nel primo decennio del secolo, Luca dipingeva una grande tela, ora agli Uffizi, per il convento di Annalena: un gravitante *Crocefisso* con una fervida Maddalena genuflessa, stagliato contro il cielo, e nello sfondo drammatici episodi della deposizione. In un particolare: il teschio di Adamo, memore di quelli che ad Orvieto popolano il celebre affresco con la Resurrezione della carne, guizza una lucertola di evidenza del tutto settentrionale, ripresa di un motivo di quel mondo fiammingo che a Firenze tanti anni prima il pittore, ormai anziano, aveva iniziato ad amare, attraverso l'opera del van der Goes. Ed in Firenze, sebbene egli non vi avesse mai soggiornato a lungo, il Signorelli era conosciuto e stimato.

Nel gennaio del 1491 avrebbe dovuto con altri giudicare i disegni e i modelli del concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore. Luca non si presentò però il documento che ci tramanda la notizia attesta considerazione per lui, come l'attestano le opere ricordate che sappiamo con certezza (ma ve ne furono sicuramente altre) eseguite per Firenze. Vediamo pertanto motivata da decisivi eventi artistici del Signorelli pittore, una onoranza fiorentina, accanto a quella della città natale di lui.

Se poi ci volgiamo al Signorelli uomo noteremo che egli fu sempre fedele ai Medici, i quali avevano cooperato così validamente alla grandezza regionale; e che, adempiendo da esemplare cittadino ai pubblici uffici cui venne più volte sorteggiato, fu nel 1512 «oratore» di Cortona — designato dalla fama che lo circondava nella sua terra — per recare insieme con Silvio Passerini, poi cardinale, e con due Vagnucci, l'omaggio dei cortonesi ai Medici rientrati in Firenze dopo il lungo esilio.

Oltre le ragioni dell'arte anche qualche dato biografico sembra dunque titolo valido a ricordare Luca Signorelli in Firenze. E come già a Cortona negl'interni severi del palazzo Casali, a Firenze nelle civilissime sale di un palazzo del Rinascimento, tornerà ad aleggiare lo spirito del fiero pittore attraverso le molte opere venute dalle contrade d'Italia e d'oltremonte e d'oltremare a celebrare, quasi coro osannante, la gloria di questo maestro della prima Rinascita.

Mario Salmi

DELLA PERFEZIONE

Ultimamente un ottimo critico e pensatore russo, che ammira in Dostoiewski un genio più bruciante, più sublime di quello di Tolstoi, affermava, giustamente, che tuttavia i romanzi di Tolstoi sono più «perfetti».

Tolstoi e Dostoiewski formano una di quelle coppie che si riscontrano numerose anche altrove, in tempi differenti e in arti diverse, tutte contraddistinte da un'analoga opposizione di due geni: per esempio, Raffaello-Michelangelo, Tiziano-Tintoretto, Racine-Corneille, Goethe-Schiller, Mozart-Beethoven; anche Dante-Petrarca. E come Tolstoi è più «perfetto» di Dostoiewski, così certamente diremo il Petrarca più perfetto di Dante, Raffaello più di Michelangelo, Tiziano più di Tintoretto, Racine più di Corneille, Goethe più di Schiller, Mozart più di Beethoven. Nè con ciò, si badi, vorremmo significare in ogni modo una superiorità dei primi sui secondi; ma dei secondi, o di taluni di essi, diremo piuttosto che sono più eroici, più titanici, più sublimi: non certo più «perfetti». E il medesimo diremo, poniamo, di Shakespeare confrontato con Racine, o dello stesso Dostoiewski rispetto al Manzoni. Vale a dire, adopriamo l'attributo di perfezione non tanto per porre una scala di valori quanto per determinare, di istinto, un certo tipo di arte e, implicitamente, un certo modo di concepire e sentire.

Ma, in generale, in che consiste dunque la perfezione? Consiste in un equilibrio; consiste in un equilibrio, in una proporzione di facoltà, qualità, tendenze opposte e disparate, che benchè tali, al fatto non contrastano fra loro, non si sopraffanno, non si elidono, anzi s'integrano, si fondono, si armonizzano insieme. L'imperfezione è in una deficienza o in un eccesso, la perfezione in una compresenza e in un ordine. Nella perfezione, per esempio, il razionale non annichila l'irrazionale, la natura non elimina la sopranatura, il reale non disperde l'ideale, il pessimismo non uccide l'ottimismo, le virtù attive non distruggono le contemplative, il dolore non esclude la gioia; nè viceversa. L'imperfezione è nella mutilazione e nella discordia, la perfezione nell'integrazione e nella concordia.

Conciliandosi e insieme reciprocamente integrandosi, le varie proprietà e tendenze necessariamente si limitano a vicenda. Nessuna attitudine, nessuna disposizione è assente, ma come nessuna è in difetto, nessuna è in eccesso. Per sopravvivere e convivere, ciascuna detrae a sè per concedere all'altra, quasi in uno scambievole riconoscimento di diritti. Di qui, dalla limitazione, la «misura», che è implicita nell'equilibrio, come l'equilibrio è implicito alla perfezione.

Se artisti come Raffaello e Tiziano, come Racine, come Goethe, Mozart, Tolstoi, se testi come l'*Orlando Furioso* e i *Promessi Sposi* procurano una sorta di profondo benessere, di quieta e quasi agitata plenitudine, è proprio perchè sono, formalmente e sostanzialmente, più misurati, più proporzionati di un Michelangelo o di un Rembrandt, di uno Shakespeare o di un Corneille, di un Beethoven, di un Dostoiewski, di testi come la *Gerusalemme Liberata* o i *Fratelli Karamanzof*. Nei primi, i vari momenti dello spirito, i vari e opposti moti dell'animo scivolano, per così dire, l'uno nell'altro, si attraggono, si congiungono, e finiscono col comporre una superiore armonia, che si riflette nello stile. Donde il senso di alcunchè di «perfetto».

Quando l'equilibrio si rompe, quando l'accordo cessa, le forze vitali si scaricano in una direzione o nell'altra, e dànno luogo, per esempio, allo smisurato e al disarmonico. Michelangelo è smisurato, Shakespeare è disarmonico.

Vi sono artisti che traboccano nella violenza, che tralignano nel cerebrale, che si perdono nel fantastico, che eccedono nel senso, che svaporano nello spirituale, che esasperano il dolore o la gioia della vita; oppure che procedono, si direbbe, per impennate, passando d'improvviso, con netto contrasto, da una situazione, da uno stato d'animo all'altro, quasi isolandoli di volta in volta e risentendoli con affetto esclusivo. Vedi Rembrandt, che infine nel suo tragico chiaroscuro dimentica affatto il colore, letizia del mondo. Vedi i repentini, fulminei trapassi di Shakespeare e di Beethoven.

La differenza fra costoro e gli artisti dell'altro gruppo è che la visione, che il sentimento che li domina, li domina interamente e radicalmente; negli altri, nella visione e nel sentimento che ad ora ad ora li occupa è sempre in qualche misura segretamente presente e come impastato il suo contrario. Dante a terzine di vigore asperrimo alterna terzine di aerea, angelica dolcezza; Beethoven da impeti di dolore mortale passa a effusioni di gioia dionisiaca. Non si riscontrano siffatte punte, siffatti sbalzi in Petrarca e in Mozart. La tristezza del Petrarca rattiene sempre come un'eco dal piacere che nondimeno a lui viene da Laura, che l'ammorbidisce, e per converso i moti di piacere e di gioia sono lievemente soffocati da un'ombra di malinconia, che non dilegua mai del tutto; così in Mozart un'aura diffu-

Continua a pag. 4

Barna Occhini

SIMULACRI E REALTÀ

RIFUGIO DELLE PAROLE

Le parole hanno vita e perciò sono, come ogni cosa vivente, condannate a morire. La loro morte, il loro fato, non è subitaneo, ma lento, quasi invisibile. Resistono, si battono, eludono la sorte, e prima di soccombere, esse cercano qualche rifugio, come un ultimo asilo.

Una di queste parole che sta per vedere mancare l'olio alla sua lampada è "omaggio". I tempi che nel passato le furono favorevoli oggi raccolgono già la sabbia per seppellirla. Come può infatti un'epoca ribelle, iconoclasta, anarchica com'è la nostra, sopportare una voce che dice rispetto, venerazione, ossequio? Bisogna ricacciarla quindi nel gergo servile e scansarla come un atto di vassallaggio. Rassegnata alla sua sorte, codesta parola ha cercato un ultimo rifugio per prolungare sia pure brevemente, la sua vita crepuscolare. Se per un momento tentate di ricordare dove avete incontrato l'ultima volta la parola "omaggio", non sarà improbabile ch'essa vi appaia in fondo ad una lettera. E' andata a rifugiarsi proprio tra i "convenevoli", un po' prima della firma come ultimo cenno di animo gentile.

Fatto singolare questo: le parole che una società ferrigna, aliena quindi dalla gentilezza e dalla urbanità, ha esiliato, perchè evocatrici di costumi umani, fioriscono ancora sotto la penna di chi scrivendo una lettera, cerca la formula che rechi immagine benigna e fraterna. Ma è formula, priva quindi di bella vibratilità: non è musica, è rumore.

Eppure quella parola "omaggio" ha con sè un indice rivolto verso una conquista spirituale dell'uomo". Nacque essa infatti per dire che "un uomo era uomo di un altro uomo". Il suono di "uomo" che dà la parola "omaggio" è sensibile all'orecchio anche di chi non ha nozioni di semantica. Esser uomo di un altro uomo significa non essere cosa dell'altro. Se passo compiuto nella affermazione della umana dignità è enorme. Dalla storia recente noi sappiamo quale grave attentato regimi e stato abbiano consumato per ridurre l'uomo a cosa, commerciabile per questa o quell'utopia. Esser uomo di un altro uomo significa ancora partecipare a quell'unione fraterna, che libera la persona da quelle ricorrenti idolatrie che annientano la creatura ragionevole, e ne postula la difesa.

E' vero: l'uomo difende anche le sue cose; ma se ha da difendere l'uomo, non lo può difendere come cosa, perchè allora gli farebbe gravissima offesa, ma come persona, rispettandone cioè la sua dignità e la sua natura.

Ora è da chiedersi come e perchè abbiamo perduto quel magnifico sentiero di cui la parola "omaggio" è come l'eco già quasi estinta della sua esistenza.

Se orecchie contemporanee non sopportano più ciò che ricorda loro la fedeltà, il rispetto, il rendimento di grazie, il tributo di devozione, è perchè l'attitudine fondamentale dell'uomo non è più l'adorazione di Dio, ma l'adorazione di sè. "Se l'essenza di Dio è una caratteristica dell'epoca nostra, non bisogna meravigliarsi che non c'è più posto per l'adorazione tra noi". E' avvenuto insomma che l'uomo sa guardare ancora avanti a sè, ma non sa più guardare in alto. Il capovolgimento anzi è stato così polare che il Dio dei cristiani, "il quale al principio dell'èra nostra, significava l'emancipazione della persona umana, oggi risveglia la diffidenza come se la sostituisse una forza di asservimento".

Oggi gli sforzi demoniaci sono volti a rendere pensabile lo impensabile e cioè il mondo senza Dio. Come questi tentativi siano gesti di follia, non è necessario dire. Non è inguaribile pazzia infatti mettersi dinanzi a Dio per nasconderlo? Sì, l'uomo vuol nascondere Dio, perchè nel mondo che con la scienza va costruendo, il Creatore è un intruso. Senonchè l'assenza di Dio ha per ombra terribile l'assenza dell'uomo. Dov'è oggi infatti l'uomo? Egli non sa più adorare e quindi il suo posto è tra le pietre, gli alberi e gli animali che non possono e non sanno adorare.

E quando, nell'imbarazzo di terminare una lettera noi scriviamo "omaggi", noi usiamo una parola non più significante. Non siamo infatti più al servizio dell'uomo, perchè non sappiamo più adorare Dio.

Varius

SOMMARIO

MARXISMO ED IDEALISMO
IMMANENTISTA

Carlo Marx rimprovera allo Hegel di avere staccato il pensiero (movimento dialettico-logico) dal reale (movimento storico); il primo è impotente ad agire sull'altro e resta come isolato dal concreto operare. **Secondo Marx**, la sintesi tra momento logico-dialettico e momento storico è data dal *lavoro*, che, superato il momento individualistico («signorile») dell'io, unisce gli uomini nel vincolo del contributo che ciascuno, per sè e per gli altri, apporta al benessere comune. Il lavoro è l'etica dell'uomo completo; attraverso di esso il soggetto uomo domina il reale cambiandolo: così il momento logico si trasferisce «effettivamente» nella storia. Il futuro dell'umanità, con la rivelazione e la lotta alla alienazione per il riscatto del «servo» e affinchè si attui l'«eguaglianza», è questa sintesi logico-storica, che manca nello Hegel, il cui dialettismo è ancora conquista dell'autocoscienza, affermazione dell'«uomo» contro il principio della eguaglianza. Non «comprendere», ma «creare» la verità, e il creatore è l'uomo, in quanto attività, azione. Ma l'azione è appunto il «logo», e se filosofia è teoreticità e contemplazione, quella di Marx è una «non-filosofia» o la dissoluzione del momento teoretico in quello pratico. In Marx il lavoro è tutto; il lavoratore, che, attraverso la rivoluzione fa cessare la alienazione del lavoro (da cui nasce il capitale), realizza la società dei lavoratori, nella quale si produce per sè e per gli altri. La coscienza individuale o egoistica deve cedere il posto a quella collettiva o all'Io infinito, in cui Marx risolve l'istanza religiosa: la società socialista è Dio, il Tutto, realizzatrice della sintesi suprema di logica e di storia. Hegel risolve la religione nella Filosofia, momento conclusivo dello Spirito assoluto, Marx nella società dei lavoratori: sono due modi diversi di secolarizzare il sacro e di divinizzare il mondano, ma sostanzialmente identici, in quanto entrambi arrivano alla stessa conclusione che il Tutto o l'Infinito è attuabile dall'uomo nel processo storico.

Marx non è certamente Hegel, ma Hegel contiene Feuerbach e Marx. Lo Spirito di Hegel, in fondo, è la storia dell'uomo, come individualità (spirito soggettivo) e come compartecipe della società (spirito oggettivo); la risoluzione della moralità nella eticità è l'antecedente della coscienza collettiva di Marx, realizzatrice della sintesi logico-storica o del Tutto, quel tutto che è l'«umanità» che da sè si costruisce attraverso il processo storico. Da questo punto di vista, Marx si muove ancora dentro una concezione umanistico-idealista nel senso hegeliano: umanesimo radicale (che è antiumanesimo) che esclude l'esistenza (sia Dio o natura) di un mondo oggettivo di fuori dell'azione (lavoro) logico-pratica o dialettico-storica dell'uomo. Il momento «materialistico» della struttura economica, causa motrice del processo storico, esprime l'essenzialità di quest'umanesimo, che riduce la natura alla possibilità pratico-produttiva dell'uomo, al momento «reale» risolvibile in quello «logico» attraverso il lavoro o l'azione, che comporta la redenzione del lavoro stesso (problema umano-sociale), la conquista di quella coscienza collettiva, che realizza la sua pienezza nell'attuazione della società omogenea. Non esiste un momento teoretico autonomo; esso è tutto immanente alla storia effettiva e in essa risolto; similmente non vi sono una morale, una metafisica, una religione autonome. Gli uomini, «sviluppando la loro produzione e il loro **traffico materiale, trasformano nello stesso tempo il loro pensiero e i suoi prodotti. Non è la coscienza che determina la vita, ma la vita la coscienza», la quale è condizionata e determinata dalla situazione materiale e storica. E così l'idealismo immanentistico di Hegel è spinto alle sue conseguenze, cioè a rivelarsi come negazione dell'idealismo stesso. D'altra parte, il «materialismo» marxista conserva la dialettica nel senso hegeliano, intesa come conflitto di due classi sociali; dunque dialettica «effettiva» o «storica» (e non del pensiero staccato dalla prassi), a cui è essenziale il momento dell'«alienazione». Senza** la scissione non vi sarebbe storia e l'umanità sarebbe ancora ferma all'immediato dell'animalità. Dall'unità immediata alla società scissa in due classi opposte e da questa scissione alla conquista di un'unità concreta o mediata, che si realizza con la cessazione dell'alienazione, la quale rappresenta l'elemento motore e fecondo del processo storico, il cui fine è l'unità mediata o la sintesi suprema della società senza classi sociali e perciò senza storia. Comunque, in Marx la triade dialettica hegeliana è conservata e intesa in termini economico-sociali, come legge della struttura economica, principio dinamico del processo storico (materialismo dialettico).

L'umanesimo assoluto marxista è la negazione radicale dell'uomo e dell'umano, anche se son veri l'istanza, da esso posta, del riscatto del lavoro dalla servitù e dallo sfruttamento e il concetto che il lavoro stesso non è solo «il mezzo» del servo (e come tale servile) ma di ogni uomo in quanto tale e perciò «umano». Ma umano, aggiungiamo noi, solo in una concezione spiritualistica (e perciò antimarxista), in cui anche il valore economico è mezzo di elevazione spirituale e dunque trasposto anch'esso in termini di spiritualità. Ha ancora una sua verità l'istanza antiindividualistica se individualismo significa egoismo e antisocialità, ma essa diventa negativa della singolarità se il momento sociale dell'uomo non è recuperato nella persona, che è la singolarità di valore. La coscienza collettiva marxista è ancora sullo stesso piano egoistico e materiale dell'individualismo: nega la singolarità (come, del resto, fa Hegel) senza recuperare la socialità autentica, che non ha più senso se l'uomo è negato come persona e se non è anch'essa espressione di valori spirituali. Il «collettivismo» non è società di persone; la società degli uomini non è umana se non si realizza come comunione di spiriti. Il marxismo, piuttosto che risolvere il problema del rapporto tra l'indipendenza, il rispetto e l'autonomia della coscienza interiore e le esigenze sociali (o meglio il problema della «reciprocità delle coscienze», come promovimento e affermazione della stessa interiorità), sopprime la coscienza interiore in quella collettiva nel momento stesso che fa dell'uomo un essere essenzialmente e soltanto sociale e della coscienza un fenomeno dell'evoluzione, il cui contenuto è determinato dalla società e modificato dal progresso economico, per cui quanto l'uomo pensa e vuole è conseguenza dei suoi bisogni materiali, risultanti dai metodi di produzione e dai rapporti sociali, a loro volta determinati dalla produzione stessa. Ciò non significa vincere l'individualismo, bensì crearsi l'idolatria o il fanatismo della socialità, in cui, non solo l'individuo, ma la persona stessa è negata; e di una società che, per il suo materialismo essenziale, identifica il contenuto e il progresso della coscienza con la dialettica dell'economico. Certo il dibattito sul problema del rapporto individuo-società oggi non si può più porre nei termini dell'individualismo del secolo scorso, ma non si può sostenere, senza cadere nell'astrazione opposta, che la società ha una struttura e la persona, il cui contenuto di coscienza è determinato dalla società stessa, non ne abbia alcuna. La persona, in quanto tale, ha già una sua struttura sociale (1), che è la sua stessa interiorità profonda, la quale va rispettata e non oppressa o negata.

Bisogna riconoscere che non il solo marxismo oggi nega la persona e i valori che la costituiscono: il principio di organizzazione è ormai il tiranno dell'uomo, la cui attività è comandata; ogni singolo è una ruota o un dente dell'ingranaggio. La vittoria sulla miseria e la sicurezza di un certo benessere materiale, il diritto al lavoro e a un posto al sole sembra che esigano come prezzo la rinuncia alla libertà, ad un minimo di vita personale; l'estroversione, violenta ed imposta dallo stesso ordine sociale, fa che la vita di ogni singolo s'identifichi con la sua vita pubblica. Sembra che oggi non esistano più problemi esigenti un'iniziativa e una decisione personale: è la «macchina» o il «piano» sociale che li risolve tutti, quasi una forza anonima, cieca ed incontrollabile si fosse sostituita alla volontà dei singoli. La scelta della nostra condotta ci è imposta; il «progresso» sceglie per noi, l'organizzazione ci assegna un posto, la tecnica comanda il nostro lavoro. Evidentemente per i problemi morali non c'è più posto: l'etica sociale, il cui scopo è il benessere di ciascuno e di tutti, assegna a ciascuno il suo «luogo» e ciascuno «vale» per la funzione che assolve nell'insieme in vista dell'interesse comune. Forse mai come oggi l'interesse comune ha svuotato la vita del singolo di ogni intresse: svuotare la «soggettività», impedire all'uomo di trovarsi di fronte a se stesso, costringerlo a non avere una sua vita interiore, a non essere «qualcuno», ma solo «qualcosa», di pubblico e d'impersonale. Le cosiddette «tecniche educative» s'incaricano di manomettere le coscienze, di formarne una a piacere, secondo il gusto di chi manovra la tecnica. A questa negazione radicale della persona, della morale, della religione ecc. porta non solo il marxismo ma il neopositivismo, la psicologia behaviorista o quante altre dottrine «disumane» e fanatismi irrazionali (anche lo scetticismo è una forma di fanatismo) si accaniscono contro l'uomo e i valori dello spirito. L'esito ultimo non può essere che il dispotismo di un idolo: lo Stato, la Razza, il Partito, la Società comunista e anche la cosiddetta Democrazia. Sarebbe importante insistere su questo punto e dimostrare come oggi tutte le forme politiche, dalle dittature alle cosiddette democrazie, si fanno concorrenza nella distruzione della persona e dei suoi valori per procurare all'uomo il miglior benessere.

Michele Federico Sciacca

(1) Per un approfondimento di questo concetto, cfr. M. F. Sciacca, *Opere complete*, vol. I, *Intériorité objective*, Milano, Bocca, 1952.

ASPETTI
DELL'AUTOBIOGRAFIA

Quasi a sottoscrivere, prendendola alla lettera, una sentenza (aurea o bronzea?) dell'umanista Matteo Palmieri («la virtù non è mai perfetta dove ella non sia richiesta», *Vita civile*, IV), parecchi autobiografi tengono ad avvertirci che, se in tale abito ci appaiono, è solo perchè tale abito è stato loro cacciato indosso di prepotenza. Sono, cioè, diventati memorialisti in seguito a una forza maggiore di pressioni e lusinghe. Per conto loro, essi si sarebbero appagati di averla vissuta, la propria vita, ma han dovuto finire col piegarsi alle sollecitazioni di quanti ne hanno preteso il ragguaglio pubblico.

Agli assedi, è sempre difficile resistere; e l'elenco di coloro che han capitolato è piuttosto lungo: include uomini e donne, ecclesiastici e laici, scienziati e artisti, politici e militari, ballerine e regine.

La pressione meno sostenibile concediamo che sia quella dei famigliari. Il conte Roger de Damas ha accondisceso alle esortazioni del fratello, (*«C'est à la demande de mon frère l'abbé que j'ai successivement écrit ce qui est contenu dans ce carton»*). E come Odilon Barrot ha assolto una promessa fatta alla diletta figliuola, cui dedica le sue *Memorie* (*«je les avais promis à ma chère fille»*), il nostro Salvatore Barzilai non è rimasto insensibile all'«affettuoso grido» di un suo figliuolo, studente di scienze esatte.

C'è, poi, chi non è riuscito a dir di no alla moglie. Marmontel non ne ha avuto l'animo («E' per i miei figli che ho scritto la storia della mia vita: *la loro madre lo ha voluto*»); e neppure Riccardo Wagner ha saputo contrariare la sua compagna, «desiderosa di sentire dalla mia propria voce la storia della mia vita». Ora, se è già arduo restar sordi all'appello della consorte o della prole, come fare, in nome del Cielo, a non crollare quando le forze unite di moglie e figliuoli vi serrano da presso? Capitola, dinnanzi alla moglie e due figli un durissimo guerriero quale il generale barone di Marbot: *«Puisque vous désirez depuis longtemps que j'écrive mes Mémoirs... je cède à vos instances»*. E figuriamoci quando un generale si trova di fronte, a capodanno, la moglie che implora, oltre che in nome proprio, a nome delle figlie, delle nipotine e dell'unico abbiatico. E' il caso dell'ottantenne veterano Enrico della Rocca: «Oggi, domenica 15 gennaio 1893, per accondiscendere al desiderio espressomi da mia moglie il primo dell'anno nuovo, a nome delle figliuole, delle nipotine e dell'unico nipotino mio, Ugo Francesetti, incomincio a raccogliere e a dettare i miei ricordi autobiografici...».

Ma sembra che oltre le pressioni di casa, altre autorità abbiano il loro peso. L'autorità di Madama di Caumartin, per esempio, ha tutta l'aria di avere, per il Cardinale di Retz, un carattere imperativo. «Signora, per quanto possa dispiacermi raccontarvi la storia della mia vita agitata da tante diverse avventure, *poichè me lo avete ordinato, obbedisco*, anche a scapito della mia reputazione». E l'influenza di un Signor Anonimo dev'essere stata perentoria su Ortensia Mancini, se la nipote del Mazarino così si esprime: «Poichè gli obblighi che ho per voi son di tal natura da non dovermi far trascurar nulla per manifestarvi la mia riconoscenza, voglio farvi il racconto della mia vita che Voi domandate».

C'è, poi, una ulteriore fitta schiera di ammiratori, discepoli, amici, curiosi, alla quale pare sia praticamente impossibile opporsi. Il Bellarmino è stato *«rogatus ab amico et fratre»*, il Muratori è stato pressato da più persone, e in ispecie dal conte Artico di Porzia, cui ha finito col cedere, «vinto dalle sue preghiere»; l'astronomo Flammarion s'è arreso alle insistenze dei redattori di *Nos lectures*; Conrad si è sottomesso al conciso dettame d'un amico che gli ha intimato: «Bisogna farlo». Goethe ci avverte che le pagine autobiografiche di *Poesia e Verità* sono nate dal desiderio di corrispondere alla «molto ben ponderata» richiesta di un Amico.

Nel settore politico si va da Cesare Balbo a Lloyd George. L'uno ha resistito fino che ha potuto alle pressioni dei vari velatori, salvo, poi, «ricevendo una nuova richiesta», finir col cedere, anche allo scopo di dover correggere le fatali inesattezze dei compilatori di biografie. L'altro, s'è schermito a lungo anche lui, finchè un camerata della prima guerra mondiale non gli ha vibrato il colpo decisivo. (Come avrebbero potuto orientarsi, gli storici futuri, senza le testimonianze dell'unico personaggio ufficiale vissuto in mezzo al conflitto dal primo all'ultimo giorno?). Altro colpo diretto al viso ha vibrato Giovanni Visconti Venosta a Luigi Pastro: «Se non iscrivi le tue memorie, quali che siano le cause che ti sconsigliarono finora di farlo, io ti dichiaro un cattivo patriota».

E così il Pellico, l'Ardryane, Francesco Filos, Nino Costa, Giolitti, altri cospiratori o combattenti o uomini di governo, sono stati, con argomenti più o meno categorici, stimolati. Ad Ardryane gli amici hanno detto che, ove avesse tardato troppo a stendere le proprie memorie, i suoi ricordi correvano il pericolo di *«se décolorer»*; e similmente Federico Leighton ha premuto il pittore garibaldino Nino Costa: «Comincia, prima di perdere qualcuna delle tue facoltà!»...

E se le sollecitazioni le ricevono i politici, vogliamo che non le riceva la gente di teatro, per difinizione premuta dal caldo fervore delle folle? A Tommaso Salvini, le memorie sarebbero state addirittura strappate dagli ammiratori. «Esse, dicevano, possono essere interessanti e di qualche utilità a quelli che verranno; per lo meno lasceranno un ricordo del vostro nome, non potendo Voi nulla lasciare dell'arte vostra... In ogni luogo dove io mi recava, mi venivano fatte ripetute insistenti domande delle mie memorie... A New York mi si impegnò a scrivere i miei ricordi di giovinezza e quelli della mia virilità...». Ed ecco come Antoine, il notissimo fondatore del *Théatre Libre*, giustifica i suoi ricordi: *«On avait insisté pour m'y décider»* (*Mes souvenirs sur le Théatre libre*). Nè altrimenti si giustifica Isadora Duncan.

Le donne, del resto, son più facili alla resa; e finisce con l'arrendersi anche una regina: Maria di Romania.

Insomma, non giova continuar l'elenco, che si potrebbe chiudere con quel singolare tipo di bersagliere, garibaldino, africanista e ministro di Dio, che fu Luigi d'Isengard. Gli amici non lo lasciano in pace, egli svicola, evade, poi cede:

«Le tue memorie sarebbero interessanti».

«Prima di tutto ne dubito...».

«Eppure...».

«Insomma, dàgli oggi, dàgli domani, le *Memorie* eccole qua. Se piaceranno bene; se no, me ne lavo le mani, e il lettore saprà con chi pigliarsela...».

Saprà, veramente, con chi pigliarsela, il lettore? Questo, il punto.

Giacchè, la giustificazione, se può passare per un Bellarmino (al quale, tuttavia, fu imputata quale atto di superbia nel processo di canonizzazione) o per un Muratori, — notoriamente schivi d'ogni chiasso, e d'altronde stringatissimi relatori del proprio *curriculum* terreno — varrà ugualmente per quant'altri hanno riversato sul prossimo sollecitatore l'iniziativa del rendiconto?

In verità, s'ha conoscenza di refrattari all'autobiografia, quali il Verga e il Rapisardi, dinanzi alla fermezza dei quali gli zelatori non hanno avuto minimamente partita vinta.

Ora, che dire, invece, di coloro che si sono arresi alle insistenze? Non era lecito ritenere che la loro resistenza assomigliava a certe virtù che non chiedono se non d'essere appena minacciate per capitolare? «Poichè me lo avete comandato, obbedisco», dice il Cardinale de Retz (uno che pur a superiori comandi ed autorevoli consigli ha ben saputo opporsi nel corso della sua vita): ebbene, dobbiamo proprio credere che giusto l'ordine di relazionare la propria vita appartenga al genere di quelli cui non si può disobbedire? Senza dire, poi, che v'ha modo e modo di accondiscendere a un'istanza, pur pressante: c'è l'obbedienza di cortesia, che può contenere il servigio entro gli stretti limiti della compiacenza, e c'è quel «*trop de zèle*» che raggiunge e supera, invece, i limiti del compiacimento; cioè che palesa manifestamente l'intima soddisfazione dell'obbedire, o la segreta ispirazione ad assolvere l'«obbligo» richiesto. E', in sostanza, un servizio reso a se stessi più che al sollecitatore. Come negare che le *Memorie* del Cardinal de Retz, fitte, meticolose, ridondanti, tradiscono la vena spontanea di un relatore felice d'esser tale, pago di versar nelle pagine quel fiotto di energie volitive negatogli in sede di azione dalla sorte inimica?

E' lo stesso compiacimento narrativo che chiaramente traspare dalle folte pagine autobiografiche del Goethe, e che non ci fa davvero abboccare a quella poetica finzione che è la presunta lettera di un amico pungolatore, apposta quale Prefazione a *Poesia e Verità*.

E come non trovare nelle Memorie del Flammarion la felicità e l'effusione e il calore e l'indugio di chi gusta pienamente la gioia di raccontare? (Le sue ascensioni in aerostato, i suoi colloqui con altissimi personaggi, le sue esplorazioni astronomiche...: occupa ben oltre 200 pagine per arrivare al venticinquesimo anno!).

A esser maligni, si potrebbe anche aggiungere che, tra le giustificazioni degli autobiografi, questa della resa alle istanze, è, per avventura, la più scaltra, e quindi la meno elegante. Giacchè così si schiva la responsabilità diretta, (pur assunta da quanti hanno dichiarato di volere istruire posteri e famigliari, o difendersi o protestare); si elude l'accusa di vanità; si accantona, insomma, ogni formula; e ci si ripara, senza spiegazione di sorta, dietro le spalle del più o meno anonimo stimolatore.

Inutile dire che, in più di un caso, non abbiamo che a esser grati a questa maschera teatrale, a questo buttafuori d'occasione; ma stiamo ben certi che, in più di un caso, anche senza questo mediatore, noi avremmo avuto ugualmente le «Memorie» del Tal dei Tali.

Rodolfo de Mattei

● La mostra del Signorelli organizzata da Mario Salmi, è passata da Cortona a Firenze (Palazzo Strozzi), dove resterà aperta fino a tutto ottobre.

● In questi giorni è uscita, presso De Agostini di Novara, la monografia del Salmi su *Luca Signorelli*: un'edizione riccamente illustrata.

● Composto interamente di nostri connazionali, si è costituito a *Mar del Plata* (Argentina) un Comitato della «Dante». Questo Comitato ha già iniziato brillantemente la sua attività partecipando alla organizzazione di una mostra della scenografia italiana e prendendo sotto il suo patrocinio la Scuola Elementare Italiana, recentemente istituita a Mar del Plata.

SULL'INTELLIGENZA SPAGNOLA D'OGGI

2.

Un vero *parterre de rois* si esibiva nelle poltrone del salone dei commercianti riservato, Julian Mariàs, il professor Valdecasas, il professor X. Conde, il rettore di Madrid, Lain Entralgo, lo scrittore Victoriano García Marti, il giovane principe della poesia spagnola, Dionisio Ridruejo, Damaso Alonso, ecc. Non assisteva, nume remoto e riverito, Ortega, Nume sdegnoso: un'aspra alterigia è diventata in lui seconda natura.

Malgrado queste esteriori, epidermiche frenesie, ciò che caratterizza complessivamente i prosatori spagnoli è la loro univoca concentrazione sull'etos peninsulare. Se mai *ètos* nazionale radicato ha esistito al mondo, è quello iberico. E si spiega. La destinazione solidale degli spagnoli, come Cervantes ce la compendia - ***Iglesia, Mar, Casa Real*** - ne fa automaticamente dei missionari o dei conquistatori. Che si leggano i novellieri ed i saggisti di oggi e di ieri, la situazione non cambia. Nello sfondo dei loro casi o dei loro ragionamenti, s'intravede sempre questa pesante indomita massa peninsulare. Oggi come ieri. Dopo un certo numero di romanzi sociali ed a tesi, Galdos trovò sè stesso nell'interminabile ciclo dei romanzi storici intitolati *Episodios nacionales*. Unamuno divagò e si arrovellò intorno agli affanni della sopravvivenza personale e carnale. Però in questo affanno della sopravvivenza corporale trasvolano le ombre di S. Teresa, di S. Ignazio, di fra Luis de Léon, di S. Teresa soprattutto, la cui beatitudine è satura di elementi sensitivi. L'opera di Azorin è risultata intraducibile oltre i Pirenei: chiaro che la impacciava la sua caratteristica di essere un'inventario di emozioni territoriali, di *pueblos*, di rintocchi, di cadenze tutte iberiche. Ortega, il più emancipato, il più europeizzato di tutti, il pensatore da transatlantico per eccellenza, torna per una sorta di attrazioni, come il re moro Boahdil dal suo esilio marocchino volgeva lo sguardo verso l'invisibile Granata, col pensiero verso le torri cintate di Castiglia con le umide valli delle Asturie.

In Ispagna si pensa per generazioni. Generazione del 98, ipercritica e liquidatrice dei valori tradizionali, capitanata da Azorin, Valle-Inclán, Unamuno, Baroja; generazione di Ortega e Marañon, Morente, Zu Hiri, di piena espansione della scienza germanizzata, della *Revista de Occidente*, del vitalismo, dell'espressionismo, della *disumanizzazione* dell'arte, generazione di Damaso Alonzo, Gerardo Diego, Lorca, Alberti, prevalentemente poetica; generazione attuale, illustrata da Lain Entralgo (l'attuale rettore dell'Università di Madrid) ideologo e storico della medicina, di Dionisio Ridruejo, Foxà, Panero, Camillo Cela, degli storici e sociologi Maravalle, Conde, ecc. Gli spagnoli sono complessivamente assillati da uno ossessivo senso della storia e dal senso della responsabilità indivisibile, della gerenza, che ad ogni generazione compete.

La generazione attuale si può qualificare complessivamente di tradizionalista. E non solo perchè complessivamente acclama suo maestro il grande storico e filologo cattolico marcellino Menendez Y Pelayo. La forza postuma di questo meraviglioso ingegno che seppe unire filologia e filosofia fu quella di emanare una tavola di valori riabilitatrice dell'alleanza secolare fra cattolicismo e spirito nazionale. Fu quella di disincantare i connazionali dalle malie dell'Europeismo, di attirarli, direi, nelle cripte e nelle catacombe, piene di suggestivo mistero, del loro passato, di invitarli, direbbe il Foscolo, allo studio delle fonti, alle novelle picaresche ed ai cantari epici. A Menendez y Pelayo si sono decretati onori visto-si come quelli di cui beneficiavano i re cattolici Ferdinando ed Isabella.

Un intero quartiere di Madrid, gli è stato intitolato, la sua biblioteca di Santander è meta di continui pellegrinaggi e nelle sue prossimità è sorta un'importante Università estiva; non si dà opuscolo politico o letterario che non abbia per asse la valorizzazione della sua opera. E l'uomo era di tempra veramente straordinario. Per la rivendicazione della Spagna e la difesa del suo nome, si è prodigato come nei vecchi tempi hanno potuto farlo, nella guerra o nelle pratiche di cancelleria, Consalvo di Cordoba o il Cardinal Cisnero, tempra combattiva, lavoratore indefesso, che si è addossato da solo il lavoro di una generazione, con la *Historia de los Heterodoxos españoles*, con la *Historia de las Ideas Esteticas*, *Horacio en Espagna*, gli *Estudios criticos, Calderon e Lope de Vega*, ecc.

Chi ha raccolto il suo lascito (seppure senza faville e colpi di maglio polemici, è Menendes Pidal, uno storico di grande proporzioni non è mai un collezionatore di schede erudite. Ed anche la così circospetta erudizione di Pidal non è marginale al suo tempo. Vogliamo dire che anche nella sua officina instancabile, hanno rimbalzato (seppure senza furie di alta marea), le passioni ideologiche, della gioventù di allora. Di una gioventù che lo parifica coetaneo e segreto avversario dei capo fila della generazione del 98. Pidal infatti è di 5 anni più giovane di Unamuno, di 2 anni più vecchio di Baroja, di 4 più vecchio di Azorin. Tradizionalista con il blasone con le armi di Castiglia sventolanti alla finestra, come don Marcellino, nò. Ma tradizionalista in un senso anche più riposto è Pidal.

E solo una malcelata insofferenza delle squalifiche depressive della grandezza tradizionale può venire addotta come emozione generatrice della monumentale *Espana del Cid*. Non va trascurato che, in quei mortificati decenni fine 800, in quell'ondata di ribasso e di liquidazione di ogni vecchia ***Hidalguia***, si era profferita la tonante parola di J. Costa: *Hay que cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid*. E non si era tanto voluto sprangare quel sepolcro quanto spalancarlo e disperderne le reliquie. Intorno al 1880 aveva infatti levato grande clamore, ed altresì largo consenso erudito, l'opera palesemente scardinatrice, di un passionale studioso olandese, il Doizy. Che cosa era divenuto il *Campeador* nelle mani dell'erudito arabista suo interprete? Un avventuriero senza fede nè legge, un ribelle, un saccomanno pronto tanto a intendersi coi mussulmani che a saccheggiare i cristiani. E Renan nei suoi *Mélanges d'Histoire* finemente sogghignava della trasformazione abbellitrice che l'illusione aveva fatto subire al suo beniamino. Non era dilettoso per Renan pensare che per il Cid rappresentato come un bandito da Doizy era stata chiesta la canonizzazione da Filippo II a S. Pio V?

Nella *España del Cid*, spiegando un enorme apparato erudito, Pidal ha voluto deliberatamente esercitare il contrappasso di quest'altra « leggenda negra ». La difesa di Pidal si snoda vittoriosamente soprattutto quando esige che non si giudichi il Cid dal punto di vista dell'onore e del galantomismo secolo XIX. E che gli si concedano le attenuanti connesse con un epoca di burrascosa, anarchica feudalità. Tratti di rapacità di spregiudicatezza e di slealtà o di mediocre realtà compaiono nel *Romancero* e nel *Cantare del mio Cid*. Di bottino e di prede si parla, effettivamente, di continuo, in quelle lasse. Ed il tradizionalismo di Pidal traspare scoperto anche in un altro saggio, vera requisitoria polemica contro il padre Las Casas, intitolato *Codicia insaciable* nel suo volume *la Lengua de Cristobal Colon*. Si tratta anche qui di sfaldare un altro architrave della « leggenda negra ». La leggenda passata in sentenza della rapacità, del furore sanguinario dei conquistatores del Messico seguaci di Cortés. La tonaca del padre Las Casas non impose soggezione al nostro storico che può scrivere di lui: « Il padre Las Casas sente per gli indiani una tenerezza e un amore illimitati. I suoi sentimenti si fondano razionalmente sul diritto delle genti, che sviluppa a modo suo, contrario ad ogni colonizzazione armata. Las Casas non vede in quegli isolani, radunati in branchi umani, se non esseri felici che vivono nell'età dell'oro sotto l'impero della pace e della giustizia naturale; in loro domina la nativa moderazione cristiana, col disprezzo delle ricchezze indegne di essere possedute secondo il Vangelo e la filosofia naturale; erano felici, finchè la Spagna li scoprì e seminò fra loro la sventura... non c'è caso che Las Casas riconosca qualità negli scopritori o difetti negli indigeni. Temperamento veemente, dà sfogo all'amore e all'odio nel modo più squilibrato concepibile. Per gli indiani è tutto candido, semplicissimo, cieco amore. Per gli Spagnoli conserva la cistifellea atrabiliare. Nel suo disordine emotivo, non si stanca di esecrare « l'ambizione innata, la tenacia e l'incessante assillo, l'ingordigia insaziabile degli scopritori ».

Las Casas vorrebbe arrestare il corso dell'umanità, impedendo la grande espansione di Europa che, compressa da 1000 anni da arabi e turchi, si apriva il varco per il nuovo emisfero. L'Europeo avrebbe dovuto andare in America come suddito dei cacicchi. Ogni altro atteggiamento non era che bramosia insaziabile.

Salvatore Li Rosi - Pietà *(Legno)*

Innegabile il cambio di prospettive da ieri ad oggi. Una nuova classe dirigente mentale che ha oggi le leve del comando, giovane, entusiastica, satura di progetti espansivi.

(Continua). **Lorenzo Giusso**

ROMANZI PICARESCHI

Non è qui il luogo di indugiarci nè a ridire, neppure per sommi capi, che cosa rappresenti il genere « picaresco » (notoriamente è incerta perfino l'origine di questo popolare aggettivo), nel complesso della multiforme tradizione letteraria spagnola, nè a ripetere quello che è di prammatica dire non appena si accenni a tale genere, cioè che esso è peculiare a quella letteratura. Tanto più che, per quanto riguarda questa ogni volta affermata peculiarità spagnola, noi si è sempre ritenuto che un giorno ci si possa utilmente decidere a rivedere un'opinione che ci pare tramandata con formule forse troppo incerte o sbrigative, e si debba, altrettanto utilmente, riesaminare quel suggestivo e complesso genere letterario alla luce anche di altre manifestazioni letterarie. E fra queste, allora, non dovranno essere escluse le italiane, sia che le si esaminino direttamente (chi scrive questa nota, all'epoca del suo insegnamento all'Università di Lisbona, ebbe occasione di constatare risultati soddisfacenti e promettenti al riguardo, da parte di discepoli a cui aveva appunto proposto confronti orientativi fra certi aspetti della narrativa picaresca spagnola con altri della nostra novellistica toscana precedente ad essa), sia che le si esaminino indirettamente (la palese reazione che c'è, fra le altre caratteristiche, nel genere picaresco, a quello pastorale — già accennata da ispanisti anche italiani, come Mario Casella —, potrà forse ricevere molta luce anche dalla storia dei rapporti italo-spagnoli in fatto di letteratura pastorale).

Basterà qui ricordare l'interesse anche di attualità che il tornare a leggere quella spietata narrativa spagnola del Cinquecento e del Seicento — il cui contenuto trabocca, ad ogni parola, di senso penoso di realtà quotidiana di diseredati e di negletti della società, con tutte le conseguenze sociali ed economiche, che ne derivano — offre certamente a un lettore d'oggi, così spesso disorientato da tanta letteratura realista, o neorealista, o pseudo-realista.

Tale opportunità ha certamente sentito anche una delle più attive e serie case editrici italiane, la Sansoni di Firenze, con l'includere, ora, nella sua collezione de « I Grandi Classici Stranieri » — per quanto riguarda la letteratura spagnola —, accanto alle due precedenti scelte del teatro dei due massimi drammaturghi, Calderón e Lope de Vega, dovute al Casella, una raccolta di quattro dei più significativi romanzi picareschi: quelli dell'Anonimo *(La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades)*, di Mateo Alemán *(Primera y segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*: di questo, sono tralasciate le parti che al traduttore sono sembrate « più o meno estranee al racconto vero e proprio »), del Cervantes *(Rinconete y Cortadillo)* e del Quevedo *(Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablo, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños)*; opere apparse rispettivamente nel 1554, 1599-1604, 1613 e 1626.

La preparazione della raccolta, cioè la traduzione, l'introduzione e le note, è dovuta a Fernando Capecchi. Il quale, nel fare la sua scelta fra i molti documenti del genere picaresco, ha cercato di attenersi, con diligente prudenza, ai criteri che la tradizione ormai plurisecolare ha fissato e mantenuto nei riguardi di essa e non ha mancato di tracciare, nella quindicina di pagine dell'introduzione, una storia sommaria di tutto il genere. Egli anzi risale, in essa, ai motivi letterari e psicologici che nella storia di Spagna si possono ragionatamente indicare come più o meno prossimi e più o meno espliciti elementi che comunque hanno preparato la letteratura picaresca, dal senso plastico e dalla preoccupazione dell'essenziale nella ricerca del mezzo di espressione — quale si rileva su su nella tradizione spagnola più genuina fino al *Cantar de Mio Cid* — allo spunto polemico di satira contro gli ecclesiastici — quale appare palese nella letteratura erasmista della Spagna del primo Cinquecento (e mette conto di richiamare l'attenzione, al riguardo, sugli sviluppi fecondi che l'attuale notevolissimo risveglio degli studi sull'erasmismo iberico — si pensi ai lavori recenti di un Marcel Bataillon, fra gli altri — produrrà presumibilmente in un riesame della letteratura spagnola del Cinquecento e del Seicento) —; cosicchè l'attuale lettore italiano può giungere ai quattro testi sufficientemente informato non solo di ciò che essi rappresentano per se stessi, ma anche del complesso di cui sono gli elementi principali ma non esclusivi.

•

Tale introduzione che, nella sua stesura, ha volonterosamente cercato di conciliare due estremi non facilmente conciliabili, la sobria misura opportuna in esposizioni del caso, e la molteplicità dei problemi — e siano pure solo i più importanti — che si risollevano non appena si tocchi un tema multiforme come quello picaresco, ripresenta pertanto, fra gli altri problemi, quello dei rapporti fra realismo e moralismo, notoriamente tenuto in considerazione pregiudiziale, e discusso nei modi più vari, dalla critica, in proposito. E ciò che forse più merita di essere risottolineato al riguardo, per esemplificare, è la differenza netta — più netta, ci sembra, di quella che il Capecchi ha già creduto di rilevare — fra i più dei molti autori del genere picaresco, da un lato, e due di essi, dall'altro, Mateo Alemán e, in proporzioni ancora maggiori, Cervantes, nel senso che, all'assenza di una sia pure indiretta e dissimulata lezione morale da parte dei primi, si contrappone un più o meno palese proposito moraleggiante da parte degli ultimi due.

Al Capecchi va dato anche merito di aver premessa a ognuna delle sue traduzioni una nota orientativa sulla storia delle edizioni della rispettiva opera originale, così come di quella delle numerose traduzioni che ognuna delle opere ha già avuto in italiano (in un'augurabile seconda edizione certamente il traduttore completerà tali indicazioni, almeno per quanto riguarda i primi due dei quattro romanzi), oltre che sulla più importante bibliografia, una cui distribuzione per ordine cronologico — o almeno per ordine alfabetico degli autori — sarebbe forse stata di più immediata praticità.

E resterebbe ora da aggiungere, per completare la nostra segnalazione, un cenno sulla fatica, non indifferente, a cui il traduttore si è dovuto sottoporre per rendere in un italiano il più possibile aderente alla diversità degli stili delle varie opere, e, allo stesso tempo, il più possibile attraente per il lettore d'oggi, i romanzi qui raccolti. Ma il suddetto lettore si ponga, o si riponga, in contatto diretto con quei capolavori, la cui « sostanza » umana e letteraria gli ridarà certamente, nella nuova veste italiana, materia per godimento artistico e per meditazione.

Giuseppe Carlo Rossi

MUSICA IN TONO MINORE

Il Festival Internazionale di Musica a Venezia non ha avuto quest'anno quel rilievo che nel passato lo aveva sempre distinto. Vero è che le esecuzioni e le rappresentazioni sono state curate con il consueto lodevole impegno, ma il tono artisticamente modesto di talune manifestazioni ci ha lasciati alquanto perplessi e insoddisfatti dandoci la sensazione di un festival in tono minore.

Per poter attentamente considerare i tentativi compiuti in favore della chiarificazione dell'attuale linguaggio sonoro, abbiamo seguito con particolare interesse quelle manifestazioni ormai caratteristiche che consentono l'annuale avvicendamento di nuove energie musicali.

Quest'anno alla ribalta veneziana si sono presentati compositori italiani, francesi, greci, inglesi e americani. Questi ultimi forse avrebbero dovuto costituire nelle intenzioni degli organizzatori, l'elemento nuovo capace di caratterizzare questo festival 1953.

Nel concerto diretto con riconosciuta perizia da Franco Caracciolo, Riccardo Malipiero con i suoi "Studi per orchestra" ci ha dimostrato come un solido ingegno possa smarrirsi nell'equivoco dell'estetica dodecafonica quando questa sia intesa come fine e non come un naturale mezzo di espressione.

L'americano Alex Haieff nel suo concerto per pianoforte e orchestra scritto con mano sicura, ci ha palesato la sua simpatia per la musica del passato (fortunatamente quella buona però) cercando invano di nascondere la propria scarsa originalità con le cortine fumogene della magniloquenza sonora. Maggiore equilibrio abbiamo notato nel concerto pianistico per la sola mano sinistra con accompagnamento d'orchestra dell'inglese Arnold Bax. Questo concerto differisce da quello dell'Haieff per la serena espressione assolutamente priva di inutili presunzioni estetiche.

La "sinfonia carsica" di Giulio Viozzi si fa ascoltare con piacere in quanto scaturisce da una genuina sorgente musicale. Se il compositore triestino riuscirà nei suoi prossimi lavori a raggiungere una maggiore solidità costruttiva, indubbiamente farà parlare di sé.

Sulla puerilità musicale del greco Skalkottas è più opportuno sorvolare. Ci rifiutiamo comunque di credere che la Grecia musicale moderna manchi di musicisti più rappresentativi per un festival importante come quello veneziano.

Più viva è stata l'attenzione del pubblico per l'altra manifestazione dedicata a tre brevi opere in un atto presentate (chissà poi perchè) con un eufemismo nuovo di zecca coniato per l'occasione: "Opere da camera".

Sotto l'abile e vigile direzione del maestro Nino Sanzogno lo spettacolo si è iniziato con il lavoro del francese Jean Francaix autore (testo e musica) dell'« Apostrophe » commedia tratta da uno dei più mordaci "Contes drolatiques" di Balzac. Il musicista, da noi ammirato in altra occasione per le sue preziose qualità di strumentatore, ci ha offerto del noto racconto un commento musicale brioso, spumeggiante, e nel contempo delicato, elegante e misurato. Il pubblico ha premiato questo lavoro con cordiali consensi.

"The jumping frog of Calaveras County" è un libretto che Jean Karsavina ha ricavato da un celebre racconto di Mark Twain per dar modo all'estro del musicista statunitense Luca Foss di mettersi in evidenza. Considerata come documento dell'attuale sensibilità americana questa opera può avere, sia pure in misura modesta, un interesse culturale ma, come sostanza musicale, è priva di mordente. E' un lavoro che senza esitazione possiamo definire insipido.

Vieri Tosatti ha avuto il merito di offrirci una gradita sorpresa con la sua "Partita a pugni" una introduzione e tre "rounds" su testo di Luciano Conosciani.

Quest'atto unico composto in origine per la radio e con vera maestria realizzato scenicamente per l'occasione, ha ottenuto il consenso di un pubblico straordinariamente divertito della inconsueta comicità del lavoro. E' comprensibile che in virtù della sua spregiudicata costruzione la Commediola del Tosatti possa sconcertare coloro che hanno del teatro una consuetudinaria visione. Ciò non toglie che in questa nuova fatica del giovane compositore romano siano facilmente individuabili pregi musicali e teatrali. Questi pregi consistono in una studiata efficace concatenazione logica delle situazioni sceniche e in un conseguente rigoroso adattamento del commento musicale.

Il cammino prescelto con felice intuito dal musicista è quello di un sano e moderno realismo teatrale, a cui adegua di volta in volta la sua non comune sensibilità di artista serio modesto e preparato.

Ed è con questo realismo ricco di umanità che il Tosatti sa conquistarsi il sempre crescente favore del pubblico il quale, lo abbiamo ormai ripetuto fin troppo, preferisce la sincera schiettezza alla inconsistente aridità.

Dante Ullu

● Gli artisti Ettore Calvelli, Augusto Colombo, Tullio Figini, Luigi Filocamo, Enrico Manfrini, Antonio Martinotti, Carla Pagani, Amalia Panigati, Piero Restellini, Vanni Rossi, Nicola Sebastio e Francesco Speranza, soci dell'UCAI milanese, hanno partecipato alla Prima Biennale Nazionale d'Arte Sacra indetta dall'*Angelicum* di Milano. Il pittore Luigi Filocamo e lo scultore Enrico Manfrini sono vincitori del premio *Santa Chiara*.

Sull' origine

e la diffusione delle fiabe

3.

«D'altra parte l'idea», egli ricorda, «che il mondo primitivo o etnografico si rifletta nei racconti popolari, coi totem, i tabù, i feticci e gli sciamani, le istituzioni esogamiche ed endogamiche, con le cerimonie iniziatiche, ecc., è una dimostrazione già acquisita alla scienza, da circa un secolo» ([23]). Di avviso diverso, invece, P. Toschi, il quale, pur muovendo a V. I. Propp alcune osservazioni, soprattutto riguardo alla mancata considerazione delle fiabe italiane, concorda col dire: «Ormai possiamo dire con certezza che le vicende che si raccontano nelle fiabe non sono fiabe, ma, almeno in parte, fatti veri, che realmente sono accaduti o che si ripetono come usanze e riti presso alcuni popoli» ([24]).

Lo spazio assegnato a riassumere la [illegible] sarebbe eccessivo rispetto a quello dedicato alle altre tesi, se non fosse giustificato dalla «novità» [illegible] e dall'interesse da essa suscitato.

[illegible] P. Toschi, illustrando [illegible] teorie (esclusa l'ultima) relative all'origine della fiaba, osservava [illegible] in esse si avvertono elementi di verità. Nessuna di queste teorie [illegible] esclusivamente la verità, [illegible] afferma esclude di necessità [illegible] che altre affermano. Fra le [illegible] vi è sempre un elemento [illegible] ([24]). La stessa teoria [illegible] aggiungiamo, che pare a [illegible] contrastante con le precedenti [illegible] conciliabile forse nel senso che [illegible] esporre ([25]).

[illegible] la scuola freudiana, che [illegible] a sé, indicando nel subcosciente [illegible] uomo la fonte delle fiabe [illegible] — riprendendo il discorso di P. Saintyves — chiediamoci che cosa sia [illegible] il quale, secondo la scuola detta appunto ritualistica, è alla base delle fiabe. Il rito è la manifestazione pubblica di una credenza, resa attraverso cerimonie collettivamente praticate. Ma ciò che costituiva l'oggetto della credenza degli antichi era il mito: lo studio della loro religione è la mitologia. Il rito dunque è la rappresentazione del mito. A sua volta il mito trae origine da qualche cosa di realmente accaduto. «E' nostro errore», scrive E. Musatti, «il credere leggende i miti, ossia quelle invenzioni mitologiche che nascondono dentro di sé qualche verità, insegnamento o dottrina. Per esempio la tradizione di Ercole con le *dodici fatiche* impostegli da Euristeo re di Micene non è che una serie di miti, perchè gli vengono attribuite, come il più alto ideale dell'eroismo greco, azioni meravigliose le quali sono state certamente eseguite in diversi tempi, in altro modo e da varî personaggi» ([26]). Il mito dunque reca in sé larghe tracce storiche (le imprese attribuite agli dei non sono altro che imprese umane divinizzate): il mito è, a suo modo, storia. *La storia* (V. I. Propp), *divenuta mito* (W. e J. Grimm, M. Müller) *e perpetuata nel rito* (P. Saintyves): *da cui le fiabe* ([27]). L'itinerario, poi, sarà uno o molteplice. Vogliamo dire che per talune fiabe sarà pur valida la teoria monogenetico-indiana; per talune altre (la maggior parte certo) quella poligenetico-antropologica. Le prime dovranno la loro larga diffusione alle particolari virtù di un popolo e alle speciali condizioni storiche che la favorirono (T. Benfey, R. Koehler); le seconde andranno spiegate nella comunanza delle concezioni e credenze presso popoli anche più lontani (E. B. Tylor, A. Lang). Dall'avvenimento storico, ripetiamo, la credenza mitica; da essa la cerimonia rituale; da questa la fiaba. Ecco dunque che, mentre le varie tesi parevano respingersi l'una con l'altra, potendo essere rappresentate per immagine come una serie di circoli chiusi, — ora si dànno la mano: e quei circoli chiusi, se ben guardiamo, si rivelano come anelli di una stessa catena.

La conciliazione delle varie teorie, che abbiamo proposto, andrebbe suffragata da ampio materiale comparativo. Abbiamo voluto esporla solo perchè, quando lo meriti, venga al caso discusso. Frattanto, per tornare ai risultati concreti, raggiunti in un secolo di discussioni, accontentiamoci di rilevare che l'organismo poetico della fiaba è intessuto, tra le sue fibre più nascoste, di elementi storici: spesso costituenti relitti ormai irrimediabilmente dispersi, ma talora ancor oggi, pur solamente in parte, reperibili.

(FINE) **Gianfranco D'Aronco**

(23) R. C[orso], Recensione di Propp, op. cit.; «Folklore», pp. 117-20.
(23) P. Toschi, *Le radici storiche dei racconti di fate*; «Lares» XV (1949), p. 149.
(24) Cfr. Toschi, *Guida*, op. cit., p. 157.

VETRINETTA

EDGAR QUINET, *La Rivoluzione*, Torino Einaudi.

Nella collezione «Scrittori di Storia», con introduzione e nella traduzione di Alessandro Galante Garrone, compaiono i due volumi della classica storia della Rivoluzione francese: in apertura, una nota bio-bibliografica; in appendice: «Dal diario inedito di Hermione Quinet»; Indice dei nomi.

Una traduzione necessaria? Non certo per le esigenze dell'alta e media cultura; e quanto per l'infima? Il sugo del Quinet, per varie spremiture, è già, più di quanto sarebbe augurabile e necessario, anche nella testa degli ignoranti. Recenti studi sulla Rivoluzione hanno smantellato parecchie rocche forti della storiografia ottocentesca, ma è certo che dai risultati particolari non si è giunti a un senso generale (insomma, ad una interpretazione dei fatti) nemmeno lontanamente paragonabile al significato che, con tutti gli arbitrî storicamente possibili, Quinet ed altri riconobbero o imposero al grandissimo evento.

Da un punto di vista rigorosamente scientifico, e forse anche morale, ci si può dolere che abbiano ancora credito patenti falsificazioni; da un punto di vista semplicemente umano, si deve utilmente meditare sulla sopravvivenza di distorsioni che hanno radici non dubbie nella verità più connaturale all'uomo. Basterebbe da solo il marxismo, a dimostrare inconsistente certa storiografia: ma proprio il marxismo non saprebbe spiegarci perchè essa sia nata e perchè minacci di non morire mai più. Lo storicismo implicherebbe una deperibilità dei succhi che, invece, abbiamo detto e sentiamo ancora così vitali. Per accogliere dunque con cristiana comprensione la persistenza di un errore, diciamo che la forza di esso sta nell'apparire falsa immagine di bene, e idealizzazione quasi religiosa della massima aspirazione dell'uomo: l'aspirazione alla libertà. Con ciò si è anche detto che sbaglio fondamentale di Quinet e compagni, è nell'aver creduto che la libertà abbia una consistenza giuridica obiettiva e rappresenti il dono di un'era ai posteri, mentre è l'attuarsi perpetuo di un'esigenza soggettiva dello spirito, che non ha niente da spartire con la divinizzazione dell'umano. Così che ad onta di tutte le apparenze, dagli adoratori della Dea Ragione agli adoratori della Dea Libertà, non c'è nè svolgimento nè progresso, ma piuttosto involuzione o riduzione del tutto alla parte, se è vero che la libertà è il modo di essere della ragione; la quale, sempre più conscia dei propri limiti, non può attendere alla distruzione di essi, senza distruggere se medesima. Si potrebbe concludere che, tra la storia romanzata e la storia alla Quinet, c'è questa minima differenza: che l'una provvede a soddisfare gli indistruttibili, fanciulleschi bisogni immaginativi; l'altra elude, placa ed eccita lo spirito guerriero che rugge dentro ad ogni uomo.

G. S.

R. FRISON-ROCHE, *Il ponte di neve*, Milano, Garzanti.

Autore di *Primo in cordata*, si può dire che Frison-Roche fosse già tutto, come romanziere, in quel suo primo libro. Guida alpinistica, maestro di sci, articolista dello sport corrispondente, Frison-Roche, dopo le vette alpine, ha tentato l'Olimpo. E' rimasto guida alpina e maestro di ardimenti sportivi: infatti, il meglio dello scrittore è nella relazione del fatto alpinistico, nella quale, sgombro il cervello di preoccupazioni di stile, di costruzione, di sensibilità letteraria, egli sale per sesti gradi sulle sommità meglio esplorate della propria memoria, e dà pagine di grande effetto. Meno bene l'organatura romanzesca delle predette relazioni. Ne *La grande crevasse* («Il ponte di neve»), l'incontro spirituale e fisico della guida con la giovane donna che, infatuata, se lo sposa, ha l'elementarità del fumetto e uno svolgimento di poco più nobile. Molto primitive le psicologie (anche quelle dei non primitivi) e poco peregrina l'invenzione, dai capitoli che faticosamente si snodano verso la catastrofe finale, non c'è da aspettarsi altro di buono che la notazione paesistica, invero sempre precisa, viva, attraente.

Il sentimento della solitudine e la certezza dell'incomprensione in cui il protagonista si dibatte nella mortale evasione dell'ultimo capitolo, hanno una strana risonanza fisica e, per così dire, un'ottusità psichica che, prima stupiscono, poi si rivelano come etismi di attitudine specifica: il romanzo è, infatti, una specie di epopea della liberazione fisica mediante la spossatezza e il gusto del primato. Il che può configurare abbastanza bene il protagonista, ma non la deuteragonista, la moglie, che è tutta di maniera. Meglio, almeno quanto ad efficacia sentimentale, la figurina della ex-fidanzata, che scopre il morente e si lascia credere la moglie invocata. Dell'ultimo capitolo, quello della caduta nel crepaccio, diremmo un gran bene, se non ci tornasse in mente il modello: una celebre pagina di Eugenio Guido Lammer, in *Jungborn*. Ma gli appassionati di montagna, che non debbano guardar tanto per il sottile, troveranno in questo libro molta aria, altezze e ardimento e saranno pienamente appagati.

ENZO VALLA

RICCARDO BACCHELLI, *Memorie del tempo presente*, Milano, Rizzoli.

Il tempo a cui il titolo si riferisce, è quello della gioventù bacchelliana. L'assunto della poesia in gioventù sarà «stato adempiuto... sì da rendere, quel tempo, *presente*, ossia fuori del tempo?»: si domanda lo stesso Bacchelli nell'Avvertenza bibliografica. E, al Bacchelli, la domanda pare orgogliosa. Parrebbe anche a noi, se questa fosse la vera ed intima giustificazione. Prima tappa *riconosciuta* di una vasta opera che è forse la più solida fra tutte quelle che accreditano a un vivente italiano, la qualifica di grande scrittore, può darsi che con il ripensamento odierno, la scelta e la raccolta abbiano provocato in Bacchelli la liberazione di un umore che parecchi critici, proni ma non partecipi, hanno generato in lui.

Mi riferisco all'allusione più mormorata che criticamente enunciata, che la classicità di Bacchelli sia piuttosto classicismo, e che la sua cifra di scrittore forbito nasconda letteratura anzichè farsi veicolo di poesia. Così che mettere alla prova della *presenza*, scritti nati fra promesse e incertezze, ma certo per la contingenza, non sarebbe, secondo noi, un atto di orgoglio, ma l'umilissima e pericolosa prova definitiva della propria validità: quasi un gettare ai cani la parte più tenera di sè.

Coraggio, dunque, e non orgoglio: forse, volontà di conoscersi fino in fondo, se è possibile conoscersi attraverso le opinioni degli altri. Prova della giustezza di questa interpretazione mi sembra l'inclusione di «La notte dell'8 settembre» tra queste «memorie poetiche» datate dalla Guerra Europea ('14-'18). La proposta non è di scrittore che riconosca di *essersi* fatto (e quindi superato); non di *orator*, nel senso di retore, ma di *poëta*: e, poichè *poëta nascitur*, quale orgoglio mai dovrebbe suggerirgli simile condizione? «Di quella meraviglia appassionata, d'una dilettosa disperazione giovanile, diversamente esprimono caratteri uguali»: *Poemi lirici*, 1914, *Memorie e Riepilogo*, *Memorie del Tempo Presente*, *Amleto* — tragedia che il Bacchelli definisce fantasia lirica — e la citata lirica del '43. Di giovanile è, in questa, la passione e la disperazione («E' fatica d'un viaggio senza meta / D'una milizia scoronata e vinta...»), negli altri scritti, la concitazione che può concedersi o da cui può lasciarsi prendere uno scrittore autentico. La cui presenza perenne sarà certamente in opere più valide, ma che, giunto all'occasione meritatissima dell'*Opera Omnia*, deve pur confessare come ha cominciato, domandarsi e domandarci se quello fu il vero inizio, cioè la pietra non amovibile dell'edificio che dura. Noi, per parte nostra, gli rispondiamo di sì.

F. Z.

LOUIS-RENÉ DES FORÊTS, *I mendicanti*, Milano, Bompiani.

Contro ogni nostra inclinazione, ci troviamo a dover segnalare un libro i cui pregi e difetti hanno origine tanto misteriosa, quanto la definizione di romanzo assegnatagli dall'autore e dall'editore. Personaggi di oscura funzione narrativa dànno il titolo ai capitoli delle tre parti di cui consta il libro, si alternano, tornano, spariscono; ma ad ogni loro nuova avventura, hai l'impressione che si tratti di cose a sè stante, tra il racconto e l'elzeviro, tra la bravata formale (a volte culminante nella bravura effettiva) e l'inconsistenza sostanziale. Un pittoricismo forse allegorizzante, brusche alternanze di realismo e sentimentalismo, improvvisi lampeggiamenti di vivida rappresentazione, ma scuciti e quasi ermetici nelle alternanze di una creatività più lirica che narrativa, conducono faticosamente avanti il racconto, a cui non si prende — almeno noi — il minimo interesse, pur senza respingere le seduzioni del particolare.

Il meglio è nella vita e nei contrasti, nell'inimicizia amorosa, nella generosità di una banda di ragazzi, la cui azione collettiva ha un frenetico aspetto di epicità, molto probabilmente valido perchè fondato su memorie autobiografiche, e sostenuto da ambizioni mitiche. Certa impressione di dannunzianesimo viene forse dalla mescolanza di esperienze letterarie usate come colore, il cui impasto è più interessante nei tratti scopertamente sperimentali, o addirittura sulla tavolozza, perchè la totalità del quadro manca di fusione e non manifesta ciò che si vorrebbe definire una inequivocabile sensibilità foretsiana.

V. C.

FRANZ KAFKA, *I racconti*, Milano, Longanesi.

Che sia oggi possibile, in una Piccola Biblioteca (nn. 78-80) economicissima e popolarissima, documentare per lettori comuni gli sviluppi della narrativa di un Kafka, «del suo stile, oltrechè dei suoi umori e del suo carattere, e offrendo a tutti il modo di seguire il suo cammino di scrittore e di uomo», torna a lode di un pubblico della cui ricettività Longanesi è sempre stato sensibilissimo. Se n'è fatta, dunque, di strada, dal '13, quando Kafka scriveva «Il Giudizio» e «Contemplazione», dal '15, tempo della «Metamorfosi», dal '19, data di nascita di «Un medico di campagna» e «Nella colonia penale», se non si vogliano ritenere molto significanti le «Due conversazioni» del 1909. Ci si può augurare di non essere affascinati da questo scrittore preoccupante, ma si deve considerare una conquista l'ormai pacifica e diffusa intelligenza del suo modo di scrittura.

ENZO VALLA

PIERO BIANCONI, *Tutta la pittura del Correggio*, Milano, Rizzoli.

Nella *Biblioteca d'Arte Rizzoli*, diretta da G. A. Dell'Acqua e P. Lecaldano, già da noi più volte segnalata come buon contributo a più vasta ed economica cultura artistica, il vol. 11-12 è dedicato ad Antonio Allegri, il Correggio. Nel testo del Bianconi: la vita e l'arte del pittore, un prospetto cronologico, un indice analitico di tutta l'opera riprodotta poi in 152 tavole in nero e quattro tavole a colori, un elenco dei dipinti perduti, uno di quelli attribuiti, un indice delle località ove sono reperibili le opere del Maestro, un florilegio critico, una nota bibliografica essenziale, una nota della proprietà fotografica. Insomma, il solito schema ben collaudato, per un dettato non inferiore ai precedenti, felici esempi. Quello che, invece, se non è nostra impressione, appare un poco meno soddisfacente, è, ma in casi sporadici, la riproduzione fototipografica.

W. L.

(25) G. Cocchiara, nella prefazione al vol. di V. J. Propp, avverte che i rapporti dello studioso russo «col Saintyves sono più vicini di quant'egli non creda» (p. 18). E. B. Corso, recensendo lo stesso vol., osserva: «A bene considerarlo, l'indirizzo dei folkloristi sovietici altro non è che l'integrazione del metodo evolutivo della scuola antropologica o antropologista del Tylor, del Lang, dell'Hartland, del Frazer, in quanto invece di studiare isolatamente le tradizioni, rilevandone le analogie e le differenze formali, le inquadra nella differente profonda e [illegible] stratificazione sociale, che costituisce la cultura dell'umanità». (Recensione cit., p. 118). Sotto certi aspetti tuttavia, la teoria di V. J. Popp è in effetti inconciliabile con le precedenti. Si veda ad esempio la spiegazione materialistica che il Propp dà dell'analogia universale dei soggetti folcloristici: «Nè la teoria delle migrazioni, nè quella dell'unità della psiche umana, propugnata dalla scuola antropologica, possono risolvere questo problema. Esso si risolve con l'indagine storica del folclore nella sua connessione con l'economia della vita materiale» (p. 578).

(26) E. Musatti, *Leggende popolari*, Padova, 1903, p. 13. «Se il concetto del compiere grandi fatiche pel comune vantaggio non si sa staccare dall'immagine di un uomo particolare che abbia compiuto alcuna di quelle fatiche, quel concetto diventa, per esempio, il mito di Ercole; ed Ercole è insieme un individuo che fa azioni individuali e uccide l'idra di Lerna e il leone nemeo e lava le stalle di Augia, ed è un concetto, come il concetto dell'operosità utile e gloriosa è un concetto ed è, insieme, Ercole: è un universale ed un fantasma: un universale fantastico». (B. Croce, *Vico*, op. cit., p. 44).

(27) Le fiabe sarebbero nate dal deterioramento di un rito, ormai privo di significato religioso, che rivive narrato anzichè rappresentato. «Il momento del distacco dal rito è anche l'inizio della storia del racconto di fate, mentre il suo sincretismo col rito ne costituisce la preistoria». Cfr. Propp, op. cit., pp. 565-78).

Della perfezione

Continuazione dalla pag. 1.

sa e commista blandisce i contorni e rende meno bruschi i trapassi. Nè voli nè cadute. In questi e nei geni affini piuttosto che un susseguirsi di ripidi dislivelli, è come una vaga ondulazione; piuttosto che un'opposizione di chiari e di scuri, è una cotale fusione di toni; nè la luce abbaglia, nè l'ombra ottenebra; l'una contiene sempre in sè qualcosa dell'altra, un residuo, un indistinto riflesso.

Va detto che qui si tratta di approssimazioni. Tiziano vecchio è a volte violento, tragico. Goethe non sempre è olimpico. E Beethoven, talora, è misuratissimo. Ma certo un genio e un'arte tanto più producono un'impressione di perfezione quanto più sono armonici, quanto più tendono, raffrenando e limitando, a equilibrare, unificare, comporre. E nella perfezione, beninteso, tanto più sono vasti e significativi quanto più varia, nutrita e complessa è l'umanità che risolvono nell'armonia. Si può essere perfetti in un ordine ristretto, come in un ordine esteso. Chardin è a volte perfetto quanto Tiziano è ben altrimenti comprensivo.

Si osservi infine che dalla misura, dall'equilibrio, dall'armonia deriva la «serenità». Questo è un effetto importante, e si verifica nell'arte come nella vita. Nella vita, l'equivalente di ciò che nell'arte comunica il senso della perfezione, o di una relativa perfezione, è, se non erro, la «saggezza». Infatti, idealmente, il saggio non pende mai tutto da una parte, non è difettivo, non è eccessivo, è naturalmente alieno dagli estremi, alieno dall'entusiasmo come dall'avvilimento, dal pianto disperato come dal riso pieno, dal fanatismo come dallo scetticismo, dall'affermazione drastica come dalla negazione totale. Anche in lui coesistono e sino a un certo punto si fondono insieme, in un composto vivo ed equilibrato, esigenze e tendenze, moti e sentimenti che per lo più inclinano a prevaricare volta a volta, e sopraffarsi ed escludersi. Nel dolore il saggio sempre serba un raggio della beltà, felicità che pur splende nel mondo, nell'allegrezza sempre un'ombra del peccato e del male di cui la vita è piena; nel desiderare e nel fare mai non oblia la vanità del tutto, nè questo lo prostra; in ogni verità presente un errore, in ogni errore un verità; salva con l'anima il corpo, con la ragione l'istinto. Sempre insomma è misurato, sempre considera i molti aspetti delle cose, temperando e conciliando.

Ogni disquilibrio, ogni eccesso, ogni parzialità genera prima o poi l'inquietudine e l'angoscia. Lo spirito soffre di non trovare il suo *ubi consistam*. Così un'arte disarmonica ed estrema può anche toccare il sublime, può anche potentemente sconvolgere; non mai rasserenare. Serena è quell'arte che si fonda sulla molteplice eppur accordata compresenza di attitudini e proprietà disparate e in sè contrastanti.

Goethe identifica con la salute l'arte classica, cioè, idealmente, l'arte armonica per eccellenza. Molti secoli prima di lui Ippocrate aveva asserito che la salute consiste in uno stato organico di perfetta armonia, ogni affezione patologica non essendo che la conseguenza di un disordine sopravvenuto in quella. Al tempo di Ippocrate, e poco prima, operavano i grandi artisti ellenici, ed è notabile che a questi appunto e poi, troppo estendendo, all'arte greca in generale, sia stata sempre associata, irresistibilmente, un'idea di perfezione non solo, ma di serenità. La ragione è che in effetto il genio greco, nei suoi momenti supremi, mirò nell'arte e nel resto, per naturale, congenita inclinazione, a conseguire le condizioni qui rapidamente illustrate: condizioni che non si sono mai più riprodotte con altrettanta felicità, neppure nell'arte, negli esempi sopracitati.

Concludendo, qui non si è voluto dare, si ripete, una valutazione, ma semplicemente stabilire che il senso della perfezione proviene dall'armonia, cioè dall'equilibrio; che dall'uno e dall'altra nasce la serenità; che tanto più è nutrita la perfezione, copiosa la serenità quanto più esteso e molteplice è il giro di umanità compreso in questa; che un'umanità che aspira all'equilibrio e all'armonia procede verso la salute, mentre quella che tende al disquilibrio e alla disarmonia incorre nel disordine, nella malattia e nella morte.

Barna Occhini

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma